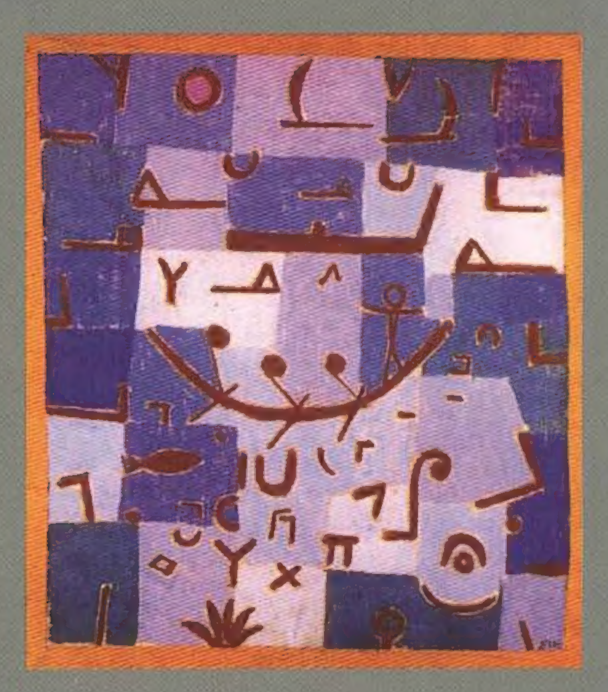
د. محمد مفتاح

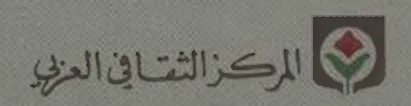
مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة

اللغة - الموسيقى - الحركة



الجزء الثالث

أنغام ورموز



د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظرية شعريّة

اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة

الجزء الثالث

أنغام ورموز

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظرية شعريّة

اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة

الجزء الثالث

أنغام ورموز

المركز الثقافي العربي

الكتاب
مفاهيم موسّعة
لنظرية شعرية
الجزء الثالث
أنغام ورموز

المؤلف
محمد مفتاح

الطبعة
الأولى، 2010
عدد الصفحات: 352
القياس: 17 × 24
الترقيم الدولي
ISBN: 978-9953-68-444-8

الناشر
المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء (المغرب)
ص. ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 303339 522 ـ 307651 522
فاكس: 305726 522 212+
Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت (لبنان)
ص. ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 01750507 ـ 01352826
فاكس: 01343701 ـ (9611+)
www.ccaedition.com
Email: cca@ccaedition.com
cca_casa_bey@yahoo.com

فهــرس المحتويــات

القسم الثاني

الـرمـــــوز

تقديـم

اقترحنا أنموذجاً لشعرية موسعة مؤسسة على مبادئ، ونظريات، وقواعد، في جزأين؛ دعونا أولهما بـ (مبادئ ومسارات)، وأسمينا ثانيهما بـ (نظرِيَّاتِ وأنْسَاق)؛ وقد استَنْزَلْناه من التنظير إلى التطبيق على عروض الخليل بن أحمد، وبلاغة حازم، وشعر المتنبي، وابن الخطيب، والمجَّاطي..؛

ألّفنا الأنموذج من مصادر مشتركة مندمجة تركيبيّاً؛ وهي أوليات معرفية، ورياضية ومنطقيّة، وتنظيمية، وحركية؛ وهذا التوليف جعلنا أقدر على توليد المفاهيم، وأدق في التحليل، وأضبط في التأويل، وأكثر إدراكاً للعلائق الوثيقة بين النص، ومبدعه، والمحيط؛ ومن المؤكد أن المهتمين سيرون مقدار وجاهته، وقوة فعاليته، ومدى آفاقه، من خلال تلك النتائج، فينسجون على منواله كما هو، أو ينقصون منه، أو يزيدون عليه، أو يرفضونه جملة، وتفصيلاً، «ولكل وِجْهَةٌ هو مُوَلِّيهَا فاسْتَبِقُوا الْخَيْرَات».

تعزيزاً لِمَا أنجزناه في الجزأين المذكورين خصصنا الثالث هذا: (أنغام ورموز) إلى تفكيكات دقيقة لنماذج شعرية مغربية، ومشرقية، للمهدي أخريف، وعبد الرحمان بوعلي، ورشيد المومني، وحسن نجمي، ومحمد بنيس، وأدونيس، ومحمود درويش؛ وقد فصلناه إلى مدخل، وقسمين، ومخرج.

حرصنا على أن نذكر، في المدخل، بِمُكَوِّنَات الأنموذج، وأن نناقش مسألة تحقيب المتن؛ ثم تعرضنا، في القسم الأول، (أنغام) إلى بعض القضايا التي تشغل بَالَ الشاعر المعاصر، مثل هوية الكتابة الشعرية، والتَّفَانّ، ورمزية الفضاء، والزمان؛ ثم تناولنا، في القسم الثاني، (رموز) علاقة الأشعار ببعض الأحداث التي غيرت مجرى التاريخ العربي، كالمقاومة، والخيانة، والمراهنة؛ وأما المخرج فلخصنا فيه الأنموذج، حتى يمكن استيعابه، وتطبيقه... من جهة

أولى، واستشرفنا به آفاقاً جديدة تتعلق بتحديد ماهية الشعر، وبتبْيان علائقه بالعلوم، والفنون، وباقتراح كيفيات لتلقينه في إطار إبدالات القرن الواحد والعشرين من جهة ثانية.

القارئ للكتاب يرى أننا لم نكتف باستخلاص تلك المضامين فحسب، وإنما ألقينا أضواءً على الأشكال الفنية التي وظفها كل شاعر بحسب طاقته، وتبعاً لما يبتغيه، ورَصَدْنَا طرق إنشاده، وهيئة إشاراته، وطبيعة حركاته؛ إذ هاتيك الأشكال، وهذه الطرق. . هي ما يميز شاعراً من شاعر، وقصيدة من قصيدة، ومقطعاً من مقطع، وتركيباً من تركيب، ومفردة من مفردة، وكلمة من كلمة؛ وعليه، فإننا سعينا إلى وضع معالم لِنَحْوٍ كلي للشعرية من ناحية، وإلى رصد تضاريس، ونتوءات كل تجربة من ناحية ثانية.

ذلك جهد المقل، والله ولي التوفيق.

د. محمد الغزواني مفتاح

مدخل

الآلـة والمتـن

تمهيد

أَعْلَنَّا، منذ الأسطر الأولى، أن عملنا هذا يبتغي التدقيق في قضيتين أساسيتين؛ أولاهما ضاربة في أعماق الطبيعة البشرية، وهي ما يتعلّق بالإيقاع في اللغة، وفي الشعر بصفة خاصة؛ وثانيتهما طارئة بفعل التحولات الفلسفية، والثقافية، والفنية، والمجتمعية؛ وهي ما يخص النثائر، والصَّوافّ[1]؛ على أننا لم نَدَّعِ أننا أَبْنَاءُ بَجْدَتِهِما، وإنما شهِدْنا على أنفسنا أن كثيراً من المهتمّين قبلنا أَلْقَوْا بِدلائهم في غيابات جُبِّهِمَا لعلّهم يَظْفَرُونَ بِبُلَالَة من إدراكهما، والتعرف على مكوناتهما. بأولئك المهتمين من الباحثين والأساتيذ الرُّوَّاد اقتَدَيْنَا، وبمجهوداتهم اهتدينا، على الرغم من ضآلة معرفتنا، لكننا بقول الشاعر امتثلنا:

وَلَيْسَ العلم (يَأْتِي) بالتَّمَنِّي ... وَلَكِنْ أَلْقِ دَلْوَكَ فِي الدِّلَاءِ

تَجِئْكَ بِمَلْئِهَا يَوْماً، وَيَوْماً ... تَجِئْكَ بِحَمْأَةٍ، وَقَلِيلٍ مِنْ مَاءِ[2]

جِزْصاً مِنَّا على مَجيءِ الدَّلْوِ فَتَلْنَا سَبَبَيْنِ مَتِينَيْنِ مِنْ مفاهيم علم الموسيقى النَّبِيل الدَّقِيق، ومن نظرية نسقية تراعي تضافر العلوم والفنون.

---

(1) لا يخفى على القارئ تَعَدُّد التسميات لهذا النوع من الإبداع لدى غير المهتمين العرب، ثم نُقِلَ ذلك إلينا. ونقترح نحن ما يلي: (1) ما يجمع الشعر والنثر (الشَّعْنَرة)، (2) ما هو منثور (النَّثِيرة) قياساً على القصيدة، (3) وما يكون كلمات متوالية بدون نقط أو فواصل... (الصَّوَافّ).

(2) التجأنا إلى هذا الأسلوب لنمتع القارئ فيقبل على ما سينتظره من تحليلات لا تتقبلها الذهنية الأدبية بيسر وسهولة.

I ــ الآلة

وإذْ قَدَّمْنَا كثيراً من الْمُعْطَيَات، والتحاليل، في الجزأين السابقين، فإننا نكتفي هنا بتجميع قطع لصنع **آلة**[3] يستطيع من أراد أن يستعملها في تفكيك بِنْيَة الشعر المعقدة. هكذا سنذكره بالمبادئ الماورائية[4]، وبالتحليلات العينيّة، وبتوليفها، وبدلالاتها ورموزها، كما سَنَلْفِتُ نظره إلى مسألة المتن، وتداعياتها.

1 ـ المبادئ الماورائية

نعني بالمبادئ الماورائية الحركة، والتوليف، والانتظام، من حيث إن كل ما في الكون متحرك، في ائتلاف، وانتظام، أنواعاً من الحركة ملائمة لطبيعته، وللغايات التي يريد أن يَصِلَ إليها؛ والحركة إما أن تكون طبيعية محكومة بقوانين آلية تكلفت بتبيانها ابستمولوجيًا الفيزيَاء، والكيمياء، وإما أن تكون متعلقة بِحَيٍّ أبان كَيْفِيَّاتِهَا علماء البيولوجيا والأعصاب؛ ومَهْمَا كان انتماء الحركة، فإنها قد تكون سريعة، أو بطيئة، أو بين الْبُطْءِ، والسرعة؛ أو قد تكون مستقيمة، أو متقهقرة، أو منحنية، أو عمودية. ما يعنينا هنا هو الحركة الإنسانية التي اهتَمَّتْ بها العلوم العصبية، والنفسانية.

عكف علماء الأعصاب على دراسة الحركة الإنسانية، فَبَيَّنُوا أسْبَابَها، ومراحلَها، وقوانينَها، وأهدافها، وطبيعتها الجسدية، والذهنية، ومواقعها الدماغية. . . في تفاصيل يعسر على غير المختص أن يتابعها؛ وأمّا علماء النفس فتحدثوا بِلُغتهم الاستعارية عن الساعة الزمنية الباطنيّة الضابطة للحركة، والبرامج الحركية؛ تتبع الأولون مسار الحركة من مداخلها إلى مخارجها، واكتفى الآخِرون بمخارجها، بِقطع النظر عن صحة الحركة أو عِلَّتِهَا[5].

2 ـ المبادئ العينيّة

المخرج يجعل الحركة عينيّة متجلّية في رد فعل عن شيءٍ (سبب) مرئي، أو غير مَرْئِيّ؛ وقد تكون طبيعية تلقائية، أو قصدية هادفة؛ كل حركة تُخَزَّن في الذاكرة تصير بنية مرجعيّة لمعالجة المعلومات الجديدة بالمقايسة عليها. وبهذا

---

(3) الآلة (Organon): مجموعة مبادئ خاصة بالبحث العلمي أو الفلسفي.

(4) المبادئ الماورائية: les Principes Métaphysiques، أو مبادئ المبادئ.

(5) انظر فصل (المبادئ الحركية) في الجزء الأول، والفصل الرابع (النّظرية الموحدة) من الجزء الثاني.

تتفاعل معلومات البنية مع المعلومات الجديدة، فَتُنَمّى المداركُ الإنسانية، والمعارف. ويقوم النسق البصري المكون من باحات فِي الْقِشْر بِدَوْرٍ مُهِمٍّ في العمليات الحركية. ويقدم علماء الأعصاب المعرفيون، والمختصون في وظائف المكونات الدماغية خرائط متعددة يَرْمُزُونَ إليها بحروف وأرقام، مثل. . . V5، V4، V3، V2، V1؛ لكن هذا التتابع لا يعني التسلسل، كما أن الحدود بين الباحات غير محددة، على أن هناك اعتقاداً في أنها مُتَرَاتِبة، بحيث إن كل واحدة منها تدقق في التمثيلات المنتجة بسابقتها[6].

هناك اختلاف بين علماء التشريح الدماغي، وبين الباحثين في وظائف باحاته، وبين علماء الأعصاب المعرفِيِّين، في قضايا كثيرة، وتفاصيل عديدة، لكن ذلك شأنهم، لأن لنا مآرب أخرى من أبحاثهم؛ أولها التراتبيّة بِما تؤدي إليه من تدْريج، وترتيب؛ ثانيها الانتظام؛ وكل من المأربيْن (المبدأين) مبدأ ما ورائي يحكم الْغَيْبِيَّات، والذهنيّات، والعينيَّات. وضعته البشرية (والحيوانية) لتعيش؛ وما نهتم به هنا الانتظام العيني الذي يتجلى في كل مظاهر الحياة البشرية؛ على أن ما سنُرَكِّز عليه، هو حركة النَّصِّ الشعري، وحركة الشاعر الْمُنْشد.

سنرصد أنواع الحركة لدى الشاعر، من حيث خواص الاستقامة، أو الانعكاس، أو القهقري، أو العمودية، أو الانحنائيّة، أو اللولبية، أو الدورية، أو الدائرية، أو الْمُثَلَّثِيَّة. . . مركزين على ما هو ثابت، ومنبهين إلى ما يرجع إلى طابع المتحرك الذي قد يكون مَرَدُّهُ إلى بِنْيَتِهِ الجسدية، أو تقاليد جماعته، أو إلى المعطيات الاجتماعية، والجغرافية[7]. لهذا نفترض أن هناك ثوابت حركية بين أدونيس، ودرويش، وبنيس، ونجمي، وأخريف، وآخرين، وهناك مميزات حركية لكل واحد مِنْهُم. ومعلوم أن الثوابت هي ما يشيد عليها النحو، والدلالة، حتى يمكن التواصل بين أناس مختلفي اللغات، والثقافات، كما هو الشأن في لغة الصم البكم، وفي كثير من الموسيقى؛ وأما الخصوصيَّات فهي ما يميز ثقافة من ثقافة، وشخصاً من شخص.

نفترض أن ثوابت الحركة هي حركة الرأس، بما تحتويه من وجه، وعينين،

(6) Gazzaniga et AL, Neurosciences Cognitives. La Biologie de L'esprit. De Boeck Université, Paris, 2001. Ch. 10, pp. 371-421 (379-394-395-397); Ch. 4, pp. 121-161 (133-134-157-159).

(7) تناولنا بعض هذا في (المبادئ الحركية)، وفي (النظريّة الموحدة)، وسَنُفَصِّلُ القول فيه بالفصل الرابع (الإشارة) من هذا الجزء.

وشفتين. فالوجه المستبشر غير الكئيب، والعينان اللامعتان غير الكَسِيرتَيْن، والشفتان الممطتان غير الْمُنْقَبِضَتَيْنِ؛ وهي حركة اليد اليمنى، أو اليسرى، أو هما معاً؛ فقد تنوب حركة واحدة مِنْ يد واحدة عن مفردات تعبيرية كثيرة؛ على أن حَصْرَ عدد الثوابت تابع للتَّصور النظري، وعلى نوع المقايسة. فإذا مَا قِسْنَا الحركة الجسدية على اللحن الموسيقي، فإن هذا الاختيار يؤدي إلى تفضيل الأساسية، والثابتة، وما تحت الثابتة كما هو الشأن في الموسيقى التوافقية، أو إلى ما يطابق ذا الأربع أو الخمس في الموسيقى المقامية القديمة، والوسيطة، أو إلى تَعْدَادٍ يصل إلى اثنَيْ عشر على شاكلة الموسيقى التي تسمى بهذا الإسم.

3 ـ الموسيقى/ الشعر

أَلْحَحْنَا، في كثير من المرات، على أن الموسيقى هي أم، وأب اللغة الإنسانية اللسانية، باعتماد على أبحاث أَنَاسِيَّة كثيرة؛ على أن إِلْحَاحَنَا كان على الْمَبْدَأ دون التّفصيل، لأن الموسيقى في تجلياتها موسيقات، تبعاً للصيرورات التاريخية التي تخضع لها المجتمعات، أو تصنعها؛ بناء على هذا، فإنه يمكن التّذكِيرُ بالتحقيب الآتي: (1) سيادة المقامية في الحقبة الإغريقية ـ الرومانية ـ العربية الإسلامية التي امتدت إلى القرن الثاني عشر XII^e. (2) ثم التناظرية التي امتدت من (XII^e ـ XVII^e)، ثم التوافقية من (XVII^e ـ XIX)، فالإثنا عشرية (XIX^e ـ XX^e) والموسيقى المعاصرة (من منتصف XX^e إلى يومنا هذا)؛ ومن بينها التقليلية.

شاعت الموسيقى الشرقية ـ الإغريقية ـ الرومانية ـ العربية، في حوض البحر الأبيض المتوسط، وامتداداته؛ والموسيقى ثالثة في عُلُومِ الأعداد، والهندسة، والفَلَك. وجوهرها عقيدة التناسب الماورائية، والرياضية، بين كل ما في الكون. ويَنْعَكِسُ هذه العقيدة الفلاسفة، والمتصوفة، والموسيقيون، والأطباء، والبلاغيون. ومن بين هؤلاء ابن سينا، وإخوان الصفاء.. وابن عربي، وابن الخطيب.. والخليل بن أحمد.. وابن طفيل، وابن رشد الحفيد.. وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني[8]. هكذا رأوا التناسب، بين الطبائع، والطبوع، في الموسيقى، وفي الشعر، واستخدمت الموسيقى في العلاج، وحَدّدت للطبوع والأشعار آناءً من الليل وأطراف من النهار، واسْتُحْسِنَ قَصْرُ بعض الموسيقى، والقريض، على بعض

(8) يُراجع القسم الثاني (المسارات) من الجزء الأول.

الفصول دون أخرى؛ في هذه العقيدة يَنْبَغِي النظر إلى كثير من شعر المتنبي، وشعر الطَّرَبِيّات، والمولديّات والسَّمَاعِيَّات؛ والنموذج الأمثل لكل هذا آثار لسان الدين بن الخطيب السلماني الأندلسي (ت. 776)[9].

استمرت هذه العقيدة في الموسيقى المتداولة في العالم العربي، والإسلامي، وخصوصاً في بلاد الغرب الإسلامي (تونس والمغرب الأوسط والمغرب الأقصى. . .)، لكنها توقفت في أوربا، منذ القرن السَّابع عشر بالإرهاصات الأولى للموسيقى التوافقية التي أعادت النظر في الموسيقى المقامية، ثم اختزلتْها في السلم الكبير، والصغير؛ وجوهر هذه الموسيقى التوتر، والاسترخاء، والتقابل بين ما هو أساسي، وما هو ثانوي، والعناية بالختم؛ إلا أن هذا الإبدال الموسيقي لم يَنْسَخْ، بكيفية نهائية، ما سبقه من مضامين المقامات، ومن تناظرات؛ رجع باخ إلى المنهاجية التناظرية، وكذلك فعل تلامذته، بل إن موزارت وَفَّقَ بين التناظر، والتوافق[10]. لا يعنينا التأريخ هنا، وإنما نسعى إلى أن نؤكد أن هذا الإبدال الموسيقي لم تتعرف عليه الثقافة العربية إلاّ في القرن العشرين بكيفيّة مؤكّدة في إجمال، لا في فلسفة، وتفْصيل؛ على أنّ استيحاءَنا من هذا الأنموذج الموسيقي، لتحليل قصيدتي المتنبّي، يؤدي إلى نتيجتَيْن على الأقلّ؛ إحداهما أن ما فعلناه مجرد إسقاط غير تاريخي؛ وثانيهما أن جوهر الأنموذج ثوابت بشرية متعالية عن مقتضيات الأحْوَال؛ ونقر أننا استندنا إلى هذه الحقيقة؛ ذلك أن مكونات الفعل البشري الأساسية متطابقة في الصيرورة، وفي التنظيم بأنواعه، وفي التوجه نحو أهداف معينة[11]؛ وعليه، فإن التعمق في دراسة هذا الإبدال لن يكون إلا ذَا فائدة جليلة لفهم أشعار العرب، وموسيقاها.

ازداد الاتصال بين الثَّقَافات، والحضارات، بالرحلات، وبالاستعمار، وبالاستشراق، وبالمعارض. . . وبدأ المهتمون يُعِيدُونَ قراءة التراث القديم، والوسيط. . فانبثقت فنون، وعلوم جديدة؛ هكذا أعيد تَجْزِيء الطنين، والرجوع إلى التناظر، وإحياء ذي الأربع، وذي الخمس، وعُمِّمَ التنْصيف في النغمات، فأُنْشِئَ

(9) انظر فصل (تناغم الأكوان) بالقسم الثاني (المسارات) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(10) لمزيد من التفاصيل انظر:

- F. Escal, Contrepoints. Musique et Littérature, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990.

- E. Bresson, La Musique, Belin, Paris, 1993.

(11) نحرص ما أمكن على تجنب النِّسْبَانِيَّة المتطرّفة التي لا تخدم قضايانا الإنسانية والثقافية والسياسية.

إبْدال الاثني عشري، ثم التسلسلي. . بخصائصه المعروفة من استقامة، وعكس، وقهقري، ونقل للأوضاع النغمية، وبثورته ضد التوتر، والاسترخاء، والموضوعة، والأساس، والمهيمن، والدور. . ؛ تَسَرَّب هذا الإبدال إلى بعض الشعر المعاصر: لا موضوعة؛ ولا مركز جذب، وإنما هناك شذرات مستقلة بنفسها يمكن أن تنالها القهقري، أو العكس، كما بَيَّنَّا ذلك من خلال تحليل نموذج لمحمد بنيس؛ ويمكن تعميم ذلك التحليل فيما دعوناه بـ (الصَّوَافّ) أي تلك القصائد التي تخلو من النقط، والفواصل، والأقواس. . . والروابط النحوية؛ على أن المحلل ملزم بأن يذهب أبعد من الظاهر حتى يَسْتَنْبِط الموضوعة، والدلالة. . إذ ليس هناك فوضى للفوضى[12].

بَرَزَ إلى جانب هذا الإبدال، وتَعَايَشَ معه تيار الموسيقى المعاصرة، منذ المنتصف الثاني من القرن العشرين. ويُدْعَى الموسيقى الإلكترونية الصوتية التي هي مزيج من الموسيقى المجسَّمة والإلكترونية؛ إنها توليف للمواد الصوتية مهما كانت طبيعتها: زقزقة العصافير، وحفيف الأشجار، وهَزِيم الرَّعْد، وجلبة القطار، أو من أصوات منتجة آلياً؛ ما يعنينا هو أن هذه المبتَدَعَات الموسيقية لها ما يضاهيها شعريّاً؛ فهناك الشعر المجسم الذي يجمع بين العلامات السيميائية، واللغوية؛ وهناك أشعار إليكترونية. وقد مارس بعض الشعراء العرب التَّجْسِيميّة؛ ثم شُغِفَ بِهَا مجموعةٌ من الشعراء المغاربة الذين أنجزت حولهم أبحاث ذات قيمة. وأما الشعر الإلكتروني، فقد لا يكون له مستقبل في عالمنا الذي ما زال مُحْتَاجاً إلى التَّعْبِير باللغة الطبيعية طَوْعاً، أو كَرْهاً.

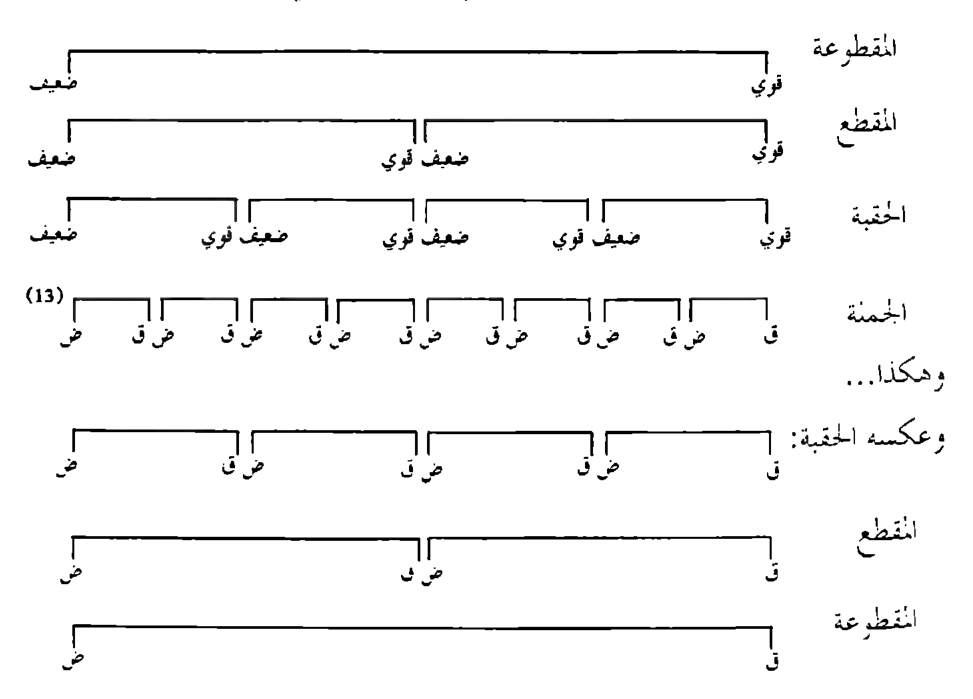
وإذ تَبَيَّن الأصل الموسيقي للشعر، فإنّنا لا نهدف جعل المقطوعات الشعرية نسخاً من مثيلاتها الموسيقية في جميع المستويات، لأن هذا الصَّنيع غير موجود، لكننا نبتغي تأكيد ما هو متداول بين النَّاس من أنّ أهمَّ مكوّناته الموسيقَى، ثم نتجاوزه إلى التنقيب عن المضاهاة بين البِنْيَتَيْنِ، كما فعلْنَا في شعر المتنبي، ومحمود درويش، ومحمد بنيس؛ ولغيرنا أن ينجز مِثْلَنَا أو أحسن، عَبْرَ تاريخ الموسيقى، والشعر، المديد؛ على أن هناك حقباً معينة صار الشاعر ينسج فيها قصائده على شاكلة المقطوعات الموسيقية، فيستوحي ما يَكْتُبُ من مبادئ

---

(12) نحرص ما أمكن على استنباط الانتظام من الفوضى لنستطيع بناء فكر منظم ومنتظم يربط المسببات بأسبابها الحقيقية، ويتصرف على هُدىً من التخطيط وتحديد الأهداف.

التناظرية، أو التوافقية، أو الاثنتي عشرية، أو التجسيمية، أو (الإلكترونية) أو التَّقْلِيليّة؛ هكذا يجد القارئ تراكم الشعر على الموسيقى، أو الموسيقى على الشعر، وبؤر جذب، وهيمنة، وتسلسلاً بين شذرات مستقلة، وأصواتاً مُبَعْثَرَة، ومفردات متراكبة متراكمة؛ كلمات بعضها فوق بعض.

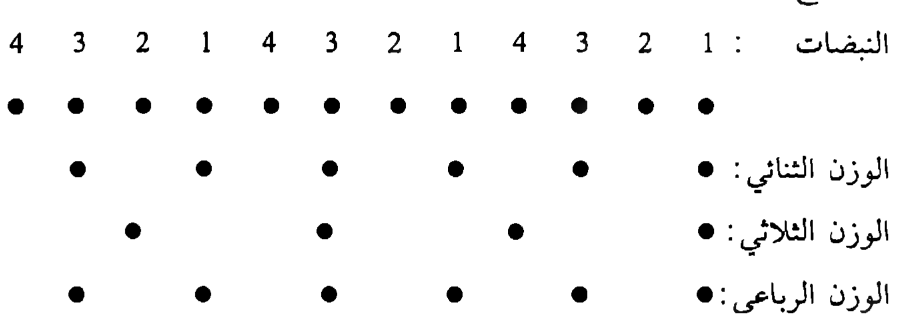
وإذ كانت الموسيقى أصلاً، والشعر فرعاً، فإن كثيراً من مفاهيمها يمكن أن يقتَبس لتفكيك بنية القصائد بصفة عامة، وبنية النثائر والصَّوَافّ بصفة خاصة؛ ومنها البنية التجمِيعِيَّة، والبنية الوزنية، والبنية التّمطيطيّة. تَعْنِي البنية التجميعية استجابة القارئ/السامع إلى ذروة بنيوية خلال مسافة زمنية محددة في كل مجموعة مجموعة مجزأة متساوية، ثم يتابع التجزيء إلى ما لا يتجزَّأ، بحسب ثنائية: قوي/ضعيف، ثم يبعد ما هو تزيين، أو ذو أهمية محدودة... إلى أن يبقى على ما هو أكثر أهمية؛ ويمكن تقديم التخطيط الآتي:



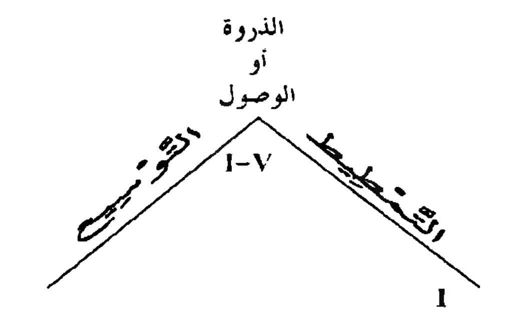
(13) نشير إلى أن مفهوم الجملة غير قار. فقد يقتصر إطلاقها على ما هو معروف في النحو، وقد تكون أوسع بكثير من ذلك في الموسيقى؛ وبناءً على هذا تكون الموضوعة شاملة لعدة جُمل، أو الجملة محتوية على عدة موضوعات، ويتطلب هذا الاضطراب إعادة النظر في المفاهيم بِتَبَنِّي ترتيب جديد لا يعير كبير اهتمام لأصل المصطلح. وهذا ما سيعثر عليه القارئ فيما بعد.

والوزن قد يكون ثنائياً، أو ثلاثياً، أو رباعياً؛ والزّمن القوي يكون دائماً في الأول مهما كان نوع الوزن، ويكون في الأول، والثالث إذا كان رباعيّاً، كما أن الأخير لا يكون إلا ضعيفاً مهما كان الوزن، وبهذا يكون تأجيلاً، أو توطئة لما بعده في بداية الحقل الموالي.

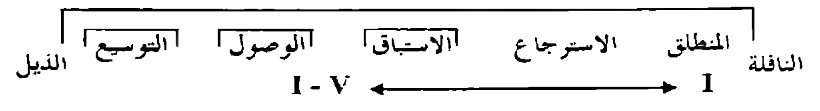
وتوضيح هذا:



وأما البنية التمطيطية فتمثل الاستجابة الإيقاعية لذروة المنطلق/الحل البنيوي، أو البداية البنيوية، والنهاية البنيويّة؛ وحالته المثلى (I - V - I)، أو (V - I)[14]، ولا يعني أن تمطيط المنطلق يحصل في استقامة، فهناك التمطيط المتكرر، والمتماثل، والمتماس، أو المنقطع، أو المستبق، أو المسترجع؛ وإذا ما أردنا أن نمثل العملية التمطيطية فإنها تكون كالتخطيط الآتي:



إلا أن الأمر قد يكون أعقد من هذا؛ مثل:



(14) لمعرفة أنواع الإقلاع والمحط، أو الاستفتاح والاختتام، يُرَاجع فصل (التعبير الإيقاعي) من قسم (نظريات وأنساق).

إلا أن القارئ يمكن أن يسأل عن المعايير التي اسْتُنِدَ إليها لإنجاز عملتي التجميع، والاختزال في التمطيط، وفي الوزن، وفي المسافة الزمنية، لِيَتَعَرَّف عليها، ويوظفها لحل ما يعترضه من مشاكل في تحليل النص الشعري المعاصر؟! وجواباً عن التساؤل، فإن محللي الموسيقى، وتبعهم بعض اللسانيين، أجهدوا أنفسهم لوضع نوعين من القواعد؛ أحدهما دعي بقواعد التكوين السليم، وثانيهما سُمِّيَ بقواعد تفْضيل اختزال على اختزال، أو تقطيع على تقطيع؛ القواعد الأولى هي: المجموعة الواحدة الكاملة، ثم احتواء المجموعة المذكورة على مجموعات صغيرة، ثم تجاور المجموعات؛ والثانية؛ هي تجنب المجموعة التي تحتوي على حدثٍ واحد، وتفضيل تجاور النغمتين الكبيرتين (القرب)، وتفضيل ما يحدث تحويلاً (التغيير)، وتفضيل التناظر بين المكونات، وتفضيل المتوازيات.

قواعد التكوين السليم للوزن؛ هي ارتباط كل بداية بنقرة قوية، تتلوها ضعيفة أو ضعيفتان، وعدم اجتماع نقرتين قويتين، وتساوي المسافة بين النغمات؛ وقواعد التفضيل؛ هي التوازي، والاعتماد على النَّقرة القوية السَّابقة، والحدث ذو النقرة القوية، والأحداث المنبورة؛ وأما قواعد التكوين السليم للتمطيط فهي اختيار حدث ليكون رأساً للتمطيط، والتناسل التمطيطي، وترابط هذا التناسل؛ وقواعد التفضيل هي اعتبار أهمية المسافة الزمنيّة، ومراعاة الاتصال في تقطيع المسافة الزمنية، وفي النهاية ذات الأهمية.

وقد تناول محللو الموسيقى، والخطاب، هذه القواعد بالمدارسة، فتبنوا بعضها، وأدمجوا في قاعدة واحدة ما جاء متعدداً، وأوضحوا الغامض منها؛ هكذا اقترح بعضهم ما أسماه بقواعد البروز؛ وهي الإخبارية، والتّفخيم، والكثافة، والتكرار؛ ووضع قواعد للتقطيع، مثل التوازي، والمماثلة، والاتصالية، والبنية الثنائية، أو الثلاثية، أو الرباعية؛ وبناء على مجهودات اللاحقين يستطيع القارئ أن يتغلب على صعوبات (النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية)، فيستفيد منها.

هكذا، بذل محللو الموسيقى، واللسانيات، أوقاتاً كثيرة لصياغة قواعد لتجزئة المقطوعات الموسيقية الشعرية؛ ومع أن كثيراً منها يعتمد على تلقي المستمع، والقارئ، مما يجعلها تتسم بالنسبية، وبالتعدد، وبالتداخل، فإن كثيراً

منها يمكن أن يوظف، أو يسْتأنسَ به، في تحليل النّثائر، وتفكيك الصّوَاف. ذلك أن الشعر العربي المعاصر متنوع الأشكال. فقد يسود الصمت/البياض أحياناً، ويهيمن الصوت/السواد أحياناً أخرى، ويكون هناك تساوٍ تارات أخرى؛ وإذا كانت الموسيقى صمتاً/صَوْتاً من جهة، وبَيَاضاً/سواداً من جهة ثانية، فإنه من المتعيّن أن يُرَاعَى المكونان معاً لتحقيق الإيقاع. ما هو مكتوب له إيقاع، وما هو غير مكتوب فيه إيقاع؛ لكن ضبط زمن الإيقاع يقتضي حصره في الفضاء الذي يتحقق فيه، مِمَّا يُخَالِف القول الآتي: (الهندسة في الزمان) فيصير (الزمان في الهندسة). توضيحاً لهذا سَنَنْظر في السَّطْرَيْن المواليين:

رَأَيْتُ قَصِيدَتِي الأوْلَى
تَطِيرُ بِخِفَّةِ الزَّيْتُونِ وَالْحَنَّاءِ وَالْخَلْخَالْ

مقاطع المكتوب:	قُصَار	أقْصَر	قصير	طويل	أطول	طُوّال
	C V	C V C	C V C C	C V V	C V V C	$C V V_1 C$
العلامات الموسيقية الصوتية	𝅘𝅥𝅰	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥	𝅗𝅥	𝅝
أسماؤها	ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	ذاتُ السّن	السوداء	البيضاء	المستديرة
العلامات الموسيقية الصمتية:	𝅀	𝄿	𝄾	𝄽	𝄼	𝄻
أسماؤهـا	البَرْقة	النَّمْحَة	الوَمْضَة	الطَّرْفَة	اللحظة	الوقفة
مقاطع البياض:	قُصَار	أقْصَر	قصير	طويل	أطول	طُوّال
علامَاتُهـا	𝅀	𝄿	𝄾	𝄽	𝄼	𝄻
المقيـاس ن/4						
القيـم	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4

تطبيقات :

رَ	أيْ	تُـ	قَـ	صِيـ
قُصَّار	أقْصَر	قصار	قصار	طويل
c v	c v c	c v	c v	c v v
ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	ذات الثلاثة أسنان	ذات الثلاث أسنان	السوداء

$$1\frac{5}{8} = 1 + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8}$$

دَ	تِلْ	أُو	لَى
قُصَّار	أقْصَر	طويل	طويل
c v	c v c	c c v	c v v
ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	سوداء	سوداء

$$2\frac{3}{8} = 1 \quad 1 \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{8}$$

المجموع: $1\frac{5}{8} + 2\frac{3}{8} = 4 = \frac{4}{4}$

تَـ	طِيـ	رُ	بِـ	خِفْـ
قُصَّار	طويل	قُصَّار	قُصَّار	أقصر
c v	c v v	c v	c v	c v c
ذات الثلاث أسنان	سوداء	ذاتُ الثلاث آسنان	ذات الثلاثاء أسنان	ذات السنين

$$1\frac{5}{8} = \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + 1 + \frac{1}{8}$$

	تُو	زَيْـــ	تِزْ	فَـــ
	طويل	أقْصَر	أقْصَر	قُصَّار
	C V V	C V C	C V C	C V
	سوْدَاء	ذات السنَّيْن	ذات السنين	ذات الثلاث أسنان
$1\frac{5}{8} =$	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$

	نَا	حِنْـــ	وَلْ	نِ
	طويل	أقْصَر	أقْصَر	قُصَّار
	C V V	C V	C V C	C V
	سوْدَاء	ذات السنَّين	ذات السنّين	ذات الثلاث أسنان
$1\frac{5}{8}$	$1 +$	$\frac{1}{4} +$	$\frac{1}{4} +$	$\frac{1}{8}$

	خَالْ	خَلْـــ	وَلْ	ءِ
	أطول	أقْصَر	أقْصَر	قُصَّار
	C V V C	C V C	C V C	C V
	بيضاء	ذات السنّين	ذات السنّين	ذات الثلاث أسنان
$2\frac{5}{8} =$	$2 +$	$\frac{1}{4} +$	$\frac{1}{4} +$	$\frac{1}{8}$

ينتج من هذا أن السطر الأول فيه تفعلتان؛ قيمتهما: $4 = (2\ \frac{3}{8}) + (1\ \frac{3}{8})$؛ ومعنى هذا أن الوزن رباعي: . لكن ما قيمة البياض؟ يتوقف الجواب عَنْ معرفة عدد أزمنة السطر الثاني؛ وهي: $7\frac{4}{8} = 2\frac{5}{8} + 1\frac{5}{8} + 1\frac{5}{8} + 1\frac{5}{8}$؛ ومعنى هذا أن الحاصل كما يلي: $7\frac{4}{8}$؛ أي أن عدد الأزمنة المفترض هو ثمانية (8) على قيمة الزمن التي هي أربعة (4). وعلى هذا، فإن البياض، والسواد في السطر الأول مُتَسَاوِيَانِ، وأما السطر الثاني فيبقى للبياض: $\frac{6}{8}$.

وإذا ما أردنا أن نبين البياض/ الصوت بالتدوين في السطر الأول، فإننا نقترح ما يلي:

أطول	طويل	قصير	قصير		طوال
				أوْ	
اللحظة	الطرفة	الومضة	الومضة		الوقفة
2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$		4

وأما السطر الثاني فيكون كالآتي:

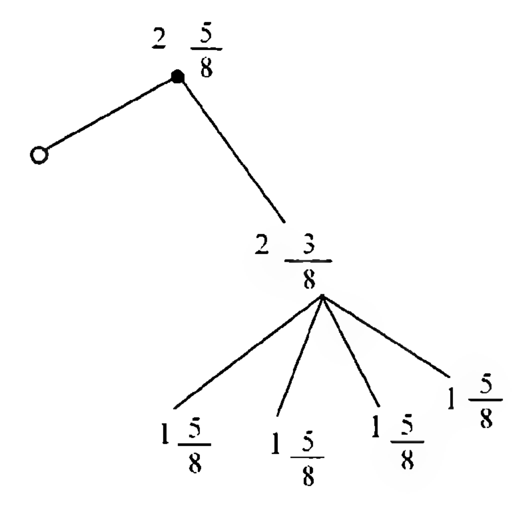
قصير

الومضة

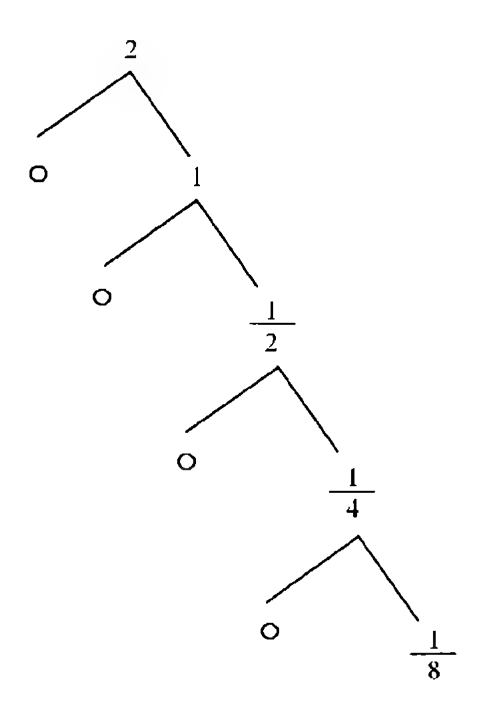
$\frac{1}{2}$

يتبين من هذا التحليل أن القيم الزمنية لكل مقطع تفْرِزُ بين المقاطع بعكس ما تَتَبَنَّى النظرية النظمية التي لا تفرق بين (C V C) وبين (C V V)؛ فهي تعتبر كلاً منهما طويلاً، في حين أن المقترح الذي نُقَدِّمُه يجعل عَدَدَ أزمنة (C V C): $\frac{1}{4}$)، و(C V V: 1).

أن مفهوم التَّرَاتُبِيَّة حاسم بحيث يُبَيِّنُ درجات الإيقاع ومراتبه:



هذا على مستوى التفعلة كلها، لكن أجزاءها محكومة أيضاً بالتراتب:



على أن هذا الصنيع يتناقض مع تقرير بعض المحللين للموسيقى: **لا تَتَجَاوَرُ نَقْرَتَان قَوِيَّتَان**. وقد تَحَاذَتَا فِيمَا يلي: (أُو ـ لَى)، و(تِزْ ـ زيـ)، و(وَلْ ـ جِنْـ)،

و(وَلْ ـ خَلْ)؛ إلا أننا نعتقد أن هناك فروقاً زمنية بينهما، إذ من المفروض أن يكون لِكُلِّ صوت مقدار زمني معين في حَالتَي الإفْرَاد، والتّركيب. ويُمكن التأكد من هذا باستعمال جهاز قياس سرعة تنفيذ الحركات الموسيقية[15]. ومعنى هذا أن الثنائية الحادة يجب أن يعاد النَّظر فيها، وأن يتبنَّى بدلاً منها التدرج، والترتيب، بمراعاة الفروق الزمنية بين الأصوات، وبين الحركات التي هي الفتحة، والكسرة، والضمة. وهكذا نفترض أن هناك عدم تطابق بين القيم الزمنية الصوتية الخاصة بالحركة، وبالصوت، وبالمقطع، إلا في مثل بعض الحالات مثل هذه:

(قَا ـ قَا)،	أو (سَا ـ سَا)،	أو (كَسْ ـ كَسْ)،	أو (صَرْ ـ صَرْ).
cvv - cvv	cvv - cvv	c v c - c v c	c v c - c v c

نعم، هناك زيادة أو نقص في الأعداد على القيم الزمنية، لكنّ الممارسات الموسيقية، والنظريات التحليلية للموسيقى، والقوانين الرياضية[16]، من حيث تكبير المسافة، أو تَصْغِيرُهَا، ومن حيث التجزيء غير المتساوي للمسافة الزمنية[17]، ومن حيث تحويل المسافة بالزيادة، أو بالنَّقْص[18]، تجيز ذلك.

يفيض محللو الموسيقى التوافقية في الحديث عن **الانطلاق**، **والمحط**، كما أن البلاغيين والنقاد اهتموا منذ القديم **بالمطلع**، **والمقطع**، **وبالافتتاح**، **والاختتام**. وقد يوحي حديثهم عن المقطوعة، أو القصيدة بصفة خاصة، في حين أننا نعالج سطرين فقط؛ على أننا حين نَتَأَمَّلُهُمَا نجدهما يحتويان على بداية، ومحط[19]، أو **افتتاح**، واختتام. ولعل الأمر هكذا:

I V I

ءِ وَالْخَلْخَالْ ـ نِ وَالْحِنَّا ـ (دَتِي الأُولَى)

⟶

إذًا بَذل علماء الموسيقى مجهودات جمة لوضع علامات، وقيم للصمت،

---

(15) جهاز قياس سرعة تنفيذ الحركات الموسيقية: (Métronome).

(16) تكبير المسافة أو تصغيرها رياضياً يعبر عنه بـ (Homothétie).

(17) المسافة الزمنية: (Time-Span).

(18) الزيادة (Dièse)؛ النقص (Bémol) ويعبر عنهما معاً بـ(Altération).

(19) البداية: (Beginning)؛ النهاية (Ending-Cadence).

فإن محللي الخطاب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، ما كادوا يفعلون، وإنما يعتمدون على ما يضعه الكتّاب، أو الشعراء، من علامات غير لغوية؛ لذلك، فإنه آن الأوان لبذل جهد يَسُدُّ هذه الثغرة، حتى يمكن مراعاة الأصوات البشرية التي تعتمد على قدرات فيزيولوجية محدودة تحتاج إلى التوقف للتنفس، ولو لُحَيْظَةً. وسنفترض أن موقعه يكون على المقاطع خَلاَ القُصَّار في بعض الحالات. وبناء على هذا، فإن أوقاف السطرين المذكورين تكون كالآتي:

رَأَيـ، تُ قَصيـ، دَتِي الـ، أُو، لَى

تَطِيـ، رُ بِخِفْ، فَةِ الزْ، زَيْـ، تُو، نِ وَالْـ، جِنْـ، نَا، ءِ وَالْـ، خَلْـ، خَالْ.

جَوْهَرُ الموسيقى الإيقاع، وهو لب الشعر أيضاً، لكنه مشروط بالطاقة البشرية، إذ هو مؤسس على التنفّس، وعلى دقات القلب؛ وكل تجاوز للقدرات البشرية يجعل الإنسان شبيهاً بالآلة، وبكل ما هو غير شاعرٍ بالأذى. تَجِبُ مُراعاة الإنسان في كل عمل فني لذلك يَتَعَيَّنُ عدم تجاوز خصائصه الجسمية.

4 ـ المفاهيم المشتركة

تبين لنا مما سبق أن المفاهيم الموسيقية الممزوجة بمفاهيم لغوية تستطيع أن تساعد على تقطيع الصَّوَافّ، وعلى ضبط الإيقاع الملفوظ، والصَّامت؛ وبناء على عملية المزج هذه، فإننا سنتناول الخلية[20]، والنواة[21]، والمكرورة[22]، والموضوعة[23]، والحقبة[24]، والجملة[25]، والمقطوعة[26]. ويمكن أن تسمى هذه المفاهيم المترحلة؛ وموطنها الأصْلِيُّ هو العلوم الخالصة من فيزياء، وكيمياء، وطب، ثم وضعت رحلها في التحليل الأدبي، والموسيقي.

---

(20) الخلية: (Cellule).

(21) النواة: (Noyau).

(22) المكرورة: (Motif.).

(23) الموضوعة: (Thème).

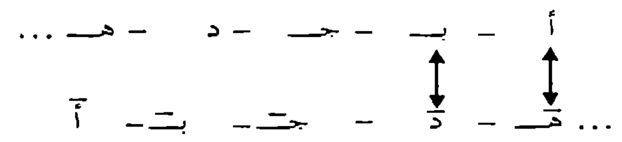
(24) الحقبة: (Période).

(25) الجملة: (Phrase).

(26) المقطوعة: (Pièce).

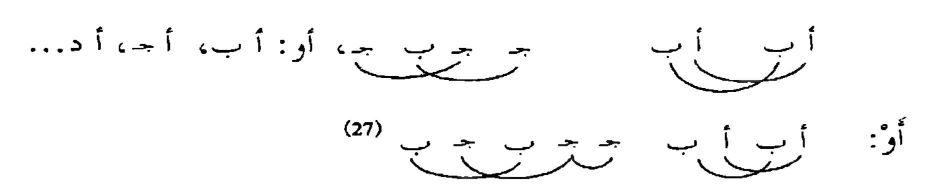
يجد الباحث مداخل للنواة، والخلية، في المعاجم، والموسوعات الطبية، حيث تعرفان بكل دقة؛ النواة هي الجزء المركزي للخليّة المتحكم في كل أنشطتها، والخلية العنصر المكوِّنُ لكل ما سيتولَّد عنها، وهي تتطور بسرعة، أو ببطء، أو غير متطورة؛ وقد افْتَرَضَ التحليلُ الأدبي هذه المعاني لاستثمارها في تحليل النص اللغوي؛ هكذا تحدث المهتمون بالخطاب، والأقوال، عن نواة النص، وخليته، وكيفية تطوره، أو انقسامه، أو فوضاه؛ وكما أن الكائنات الحية مختلفة، فكذلك النصوص اللغوية متنوعة؛ منها الوصفي، ومنها الحواري، ومنها التقريري.. من حيث شكل التعبير؛ والعلمي، والشعري، والحكائي، من حيث المضمون؛ على أن الأنواع مهما اختلف شكلها، ومضمونها، فإن هناك بنية عميقة ذات عناصر تَحْكُمُ نُمُوَّ أي نَصّ.

لقد حَصَرَتِ السيميائيات الفرنسية الباريزية عناصرها في أربعة مكونات علاقية؛ هي التضاد، والتداخل في الإثبات، والتداخل في النفي، والتناقض؛ وقد أبَنَّا، في مدخل الجزء الثاني (المنهاجية والإشكال) أن الحصر في الأربعة عناصر يُضَيِّقُ ما هو فسيح؛ وقد اقترحنا هناك طرفين متقابلين متناظرين، أو غير متناظرين، يكون لكل واحد منهما مكونات غير محصورة إلا لضرورة منهاجية. ويمكن التمثيل لهذا بـ:



إلاّ أن الأمر لا يتم بهذه الخطية، وإنَّما هذا ليس إلا وضعاً مرآوياً من بين احتمالات كثيرة، كالقلب (أ ب ع ب أ)، أو الإبدال (أ ع ب د)، أو التجميع (د ع أ ب إلى غير ذلك مما رأيناه في الموسيقى التناظرية، والتسلسلية.

قد تتكرَّرُ هذه المكَوِّنَات مرة بعد أخرى كالآتي:



(27) Voir F. Escal, op. cit., pp. 120-127.

فقد أعيد: (أ)، و(ب)، و(حـ)؛ ويعبر عن هذه الإعادة في الموسيقى بالمكرورات؛ وهي تدوين لحني، أو إيقاعي، قد يُطَوِّلُ، أو يُقَصِّرُ، أو يُغَيِّرُ؛ وهي شكل تَزْيِينِي أحياناً؛ إلا أن هذه العملية تسمى في ميادين العلوم الخالصة بـ(التشاكل)[28]؛ يعرف في المعاجم الطبية بأنه أيُّ واحد ذو مكونات مختلفة يجمع بينها نَمَطٌ ذَرِّيٌّ واحد (الحديد، والهيدروجين، والأكسجين، لا تختلف إلا بكتلة نواتها)؛ وفي المعاجم الكيميائية هو عناصر كيماويّة متطابقة لا تختلف إلا بكتل ذَرَّاتها.

اقْتَرَضَ هذا المفهوم گريماص وجعله من المكونات العميقة، ثم اسْتَثْمَرَهُ في تحليل الخطاب السردي بصفة خاصة، ثم تلقفهُ تلامذته منه فوسَّعُوه. ومن يراجع مدخل (التشاكل)، وما كتب حوله، وفيه، يجد أنهم يؤكدون ضمان المفهوم للوحدة بتكرار مُقَوِّم دلالي صغير طوال سلسلة مركبيّةٍ، مما يؤدي إلى انسجام الخطاب/ القول علىً مستوى التركيب، والدلالة، والأصوات، كما هو الشأن في الخطاب الشعري.

ضمان وحدة الرسالة في السيميائيات هو الموضوعة في تحليل الخطاب، والموسيقى؛ وتعرف بأنها «كل فكرة تركيبية (لحنية)، أو إيقاعية دائماً، أو دلالية (تناغمية) ذات خصائص قابلة لأن تُنَمَّى، أو تُنَوَّع»[29]. والموضوعة قد تكون العنوان، أو البداية، ثم تتفرع إلى موضوعات صغرى في تكرار، وتطوير، وخصوصاً في النصوص/ المقطوعات التقليدية التي تكون فيها البداية تتوقع النهاية، والنهاية تعود على البداية؛ وأما النصوص الحديثة، والمعاصرة، فكثير منها مبعثر، أو متراكم، ولا يدور حول موضوعة معينة.

تنمو الموضوعة وتتطور بالتحويل، والقلب، والإبدال، والعكس، والحذف، والتشتت، والبعثرة؛ ومهما كانت المظاهر التي تتجلى، فإن هناك

---

(28) التشاكل: .(Isotopie) انظر المعاجم الطبية، ومعجم السيميائيات:

A.J. Greimas, J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du Langage. Hachette Université, Paris, 1979, pp. 197-199.

(29) نص التعريف الموسيقي: .F. Escal, op. cit., p. 27 -

«كل فكرة لحنية أو إيقاعية أو تناغمية أحياناً ذات خصائص معينة، قابلة لأن تُنَمّى أو تنوع»؛ وهو تعريف منقول عن: (Science de la musique).

نظاماً وراء الفوضى، مثلما يجد القارئ ذلك في أشعار المتنبي، وأدونيس.. وموسيقى بتهوفن، وفاگنر. وقد ألمحنا إلى مشابهة بين قصيدة (الأرض) لمحمود درويش، وبين أية سمفونية محكمة التأليف، من حيث إن المفاهيم المذكورة أعلاه أساس التأليف في الميدانين. ولهذا ارتأينا أن مفهوم التناص غير مُوف بغَرض الوصف والتحليل، فاقترحنا مفهوم (التَّفانّ)[30].

عملية «الاستيضاع»[31] محكومة بالزمن، من حيث إنه مستقيم له بداية، ونهاية، قياساً على ما له بداية، ونهاية، أو من حيث إنه دوري يتجلى في التكرار، والإعادة، أو من حيث إنه لولبي متعرج مُنْحَنٍ ليس له اتجاه مَضْبُوطٌ. ومهما كان نوعه، فإن له محطات تدعى بالحقبة[32] التي هي عبارة عن أحداث مترابطة، أو مسافة زمنية تفصل بين مرحلتين؛ والأهم في هذا كله هو المسافة الزمنية المملوءة بعناصر مترابطة؛ وخواص الفضاء، والزمان. والعناصر، والتوليف لِمَفَاهيم مجردة تشمل اللغة، والموسيقى، والصيرورة الزمنية، والرياضيات..؛ الحقبة، إذن، هي مَجْمَعُ شيئين أو حدثين.. أو موضوعتين؛ وهي نقطة التلاقي بين ما انتهى، وما ابتدأ. وإذ هي أحداث مترابطة في مسافة آمَادٍ تكون قصيرة في زمن ضيق، فإنه قد يكون هناك اتجاه نحو الفوضى، لكن مركز الجذب، الذي هو البداية، يَرُدُّ المياه إلى مجاريها، وقد تكون ذات مَدىً طويل مُجْمِلٍ لعدة أحقاب؛ وفي هذه الحالة تدعى تحقيب المدى الطويل[33] في مدرسة الحوليّات الفرنسية، وتسمى في التحليل الموسيقي والخطابي **بالجملة**.

عملية «الاستعظام»[34] المتجلية في النواة، وفي الخلية، وفي المكرورة، وفي الموضوعة، وفي الحقبة، وفي الجملة، تمثيل عميق انعكس في بنية سطحيّة هي المقطوعة التي تشمل النص، والخطاب معاً، وفي الشعر، وفي الموسيقى جميعاً؛ وتبيان هذا:

---

(30) هذا المفهوم من اقتراحنا؛ ويمكن أن يكون نظيره الفرنسي: (inter art).

(31) اجتهاد مِنَّا يَعْنِي: وضع الموضوع (ا ت)

(32) الحقبة: (Période).

(33) المدى الطويل: (la Longue durée).

(34) وضع الأعظام مُفْرد عِظَم.(Grandeur).

(1) المقطوعة:
الجملة:
الحقبة:
الموضوعة:
المكرورة:
(32)
الخلية: اثنان وثلاثون
(64)
النواة: أربعة وستون

(2)
: المقطوعة.
: الجملة.
: الحقبة.
: الموضوعة.
: المكرورة.
الخلية. اثنان وثلاثون 32
النواة. (64) أربعة وستون

5 ـ المحاكاة

إن هذا المستوى من الْبَنْيَنَة وصل إليه المبدعون في الموسيقى، وفي الشعر، بالمحاكاة[35]، والتقليد، والتعلم؛ لذلك، فإن الحديث عن المحاكاة هو كشف عن سر من أسرار الحيوان، والإنسان، في هذا الكون، فلا حياة لهما بدون محاكاة، وتقليد، وتَكَيُّف، ولا إبداع من دون المرور من بَوَّابَتِها؛ وآلياتها هي الأنساق الحسية من بصر، وسمع، وذوق، وشم، والأنساق الذهنية من تذكر، وتَخَيُّلٍ، وتَعَقُّلٍ. . ؛ إلا أن درجات الإدراك تختلف من نوع إلى نوع، ومن نسق إلى نسق؛ الإدراك الإنساني يختلف درجة عن الإحساس الحيواني، والقنوات المؤدية إلى المراكز الآمرة، والمخزّنة تختلف، بحسب النسق الإدراكي؛ وهناك مُدْركات يشتغل فيها النسق البصري أكثر من النسق الحسي، أو الْعَكْس. . .

تحاكي الحيوانات مُحِيطها النّباتي، أو الصخري[36] حتى تُمَوّهَ لِلنَّجَاةِ بِجِلْدِها، أو للاعتداءِ على غيرها، وتبدأ محاكاة الولدان مَنْ يحيط بهم، وخصوصاً الآباء، منذ الشهور الأولى، ويُعِيدُونَ إنتاج الحركات، والمواقف منذ السنة الثانية، هكذا يحاكي الصغير الكبير، والمغلوب الغالب، والمتفوق من

(35) المحاكاة: (imitation).

(36) - Voir, Jean-François Dortier, Le Dictionnaire des sciences humaines, Delta, Paris, 2004, pp. 232-334.

أكثر منه تفوقاً... إلى غير ذلك من النماذج التي تعتبر مُثْلَى، الممارسة تأثيرها في غيرها بجدارة، واستحقاق، أو بدعاية زائفة؛ وبناءً على هذا، فإن المحاكاة لها دور كبير في تسهيل عمليّة التعلُّم، ونقل المعارف، والتجديد، والاختراع؛ ذلك أن المحاكاة تتأسَّسُ على تشبيه شيءٍ بشيءٍ، واستعارة شيءٍ إلى شيءٍ، ووصل شيءٍ بشيْءٍ، والاتفاق على ربط شيءٍ بشيءٍ؛ سواء أكان التشبيه، والاستعارة، والكناية، والرمز، والأمثولة، لها علاقة مًّا بشيءٍ مًّا، أم كانت تلك العلاقة متوهمة.

الحديث عن المحاكاة ودورها في الحياة الحيوانية والبشرية ذو شجون خَصَّصَتْهُ المؤلفات، والأبحاث، والمقالات، والمعاجم، بعناية فائقة؛ فهي من المفاهيم التي صارت أعم من النظريات؛ إذ نَجِدُ الباحثين في الأساطير، وفي الدين، وفي الفلسفة، وفي الفنون، مثل التشكيل، والنحت، والشعر، يتخذونها مركزاً يُدِيرُون عليها تَوْصِيفَاتِهم، وتحليلاتهم، بحسب تصورات كل باحث منهم، ومعتقداته، ومناهجه، منذ آراء أفلاطون المثالية إلى الْحِسَّانِيِّين الجدد بِنَزعاتهم المختلفة، ومن الكماليين الذين يريدون أن يجعلوها عاكسة للذات، والأفعال، والصفات الإلهية، إلى أصحاب الْخَرْبَشَات على الصفحات، أو على الجدران.. ومن قصائد المتنبي إلى حروف مُبَعْثَرَة على أديم ورقة.

وإذ المجال فسيح، فإنَّه علينا أن نتبنى منهاجيَّة مَثَلِيَّةً.

لعل أهم مثل يضرب في الثقافة العربية الإسلامية يكمن فيما كتبه بعض فلاسفة الإسلام، مثل ابن سينا؛ إلا أن شرطنا في التأليف يَفْرِض علينا أن نعتمد على آراء متفلسف بلاغي أسلوبي. ذلك هو حازم القرطاجني[37]. وظف حازم معلوماته الحكمية، والرياضية، والمنطقية، والبلاغية، للحديث عن المحاكاة. وجهته الحكمة لأن يأخذ بحقيقة المطابقة (ما في الأذهان يطابق ما في الأعيان)، وبكمال الوجود المترتب الأجزاء المتناسبة (مَنْ لَمْ يَعْرِف النَّسَبَ لم يعرف الله)، وبالنظر إلى الاستحالة، والنقصان، والاختلاط، والتنافر. وبهذا كانت المفارقة المؤسسة التي انبثق عنها **التفكير بالمقابل** الذي يَتَجَلَّى في الماورئيات، وفي

(37) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1980، ص. 19، 21، 23، 30، 74، 89، (91 - 129).

التناسب الطبيعي، والعددي، والهندسي، والمنطقي؛ وهو يتقوم من طرفين متناظرين مُتَحَاذِيَيْنِ، أو بينهما وسط، أو أوساط لا حصر لها؛ فإذا كان التحاذي فتلك الاثْنِينِيَّة، وإلا فإن هناك الثلاثية أو. . ؛ هكذا تحدث حازم عن الصدق/ الكذب؛ التناسب/ التنافر؛ التحسين/ التقبيح؛ الحسن/ القبح؛ مجرد الخيال وبَحْث الفكر/ ما هو زائد على الخيال، وبحث الفكر؛ الإجْمَال/ التفصيل. . ؛ إلا أن أغلب هذه الاثنينيَّات ليست إلا مُجَرَّدَ طرفيْن متقابلين بينهما وسط، أو أوساط. .

لقد استطاع حازم أن يتعامل مع المفارقة بحصافة، من حيث إنه استطاع أن يبقى ضمن رؤيا المطابقة، والهوية، والمقولات الأرسطية التي منها الجنس، والنَّوع، والكيف، والوضع، من جهة أولى، وأن يعتبر مكونات الشعر التخييلية التي قد توحي بالكذب، وقد تهتم بالقبح، وقد تَنْبَنِي على الوهم من جهة ثانية. ذلك أن الشعر محاكاة للموجود، وللمفروض، ولِلْمَحْسُوس، ولِلْمَعْقُول، وللحقيقة، وللكذب، وللحسن، وللقبح. . ؛ لكن لا تناقض. ذلك أنَّ الله خالق كل شيءٍ، وهو على كل شيءٍ قدير؛ هذه هي الرؤيا العميقة التي هَيْمَنَت في أغلب عهود الثقافة العربية الإسلامية التي يكوّن الشعر أهم دَعائمها.

تلك رُؤَى العصور القديمة، والوسيطة، ملخصة في مواقف حازم من المحاكاة إلا أنَّ العهود الحديثة، والمعاصرة، عرفت اتصالاً متشعباً متعدد القنوات بين الثقافات؛ لهذا، فإن موقف الإنسان العربي من ثقافة غيره، وكيفية تعامله معها، وقبولها، أو رفضها، أصبح شديد التعقيد، تبعاً لرؤى المتلقِّين، وظروفهم الخاصة، والعامة. لذلك اقترحنا مفاهيم متعددة بعيدة عن الأحكام الاختزالية الجائرة؛ وهذه المفاهيم هي القولبة، والتمثل، والتكييف، والتحصّن، والإبعاد، والتأغرب[38]؛ نعني بـ «**القولبة**» أن هناك فطريات بشرية كونية تجعل تصورات ثقافية متطابقة مشتركة بين جميع الأمم، مثل الضروريات، والحاجيات الطبيعية التي هي أساس المحافظة على الحياة. . والفكرية مثل المحاكاة، والمقايسة، والتشبيه؛ و**التمثل** يعني ما يكون لدى المرء من مخزون معرفي من جهة، لكن الحياة تغمره بأوضاعٍ جديدة يحتار في كيفية التغلب على معضلاتها

---

(38) فَصَّلْنَا القول في هذه المفاهيم في كتاب **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2000، وخصوصاً فصل (التنظير بالخيال).

من جهة ثانية؛ وفي هذه الحال فإنه يلجأ إلى الآليات الفكرية المذكورة لفهم الجديد بخصائص القديم؛ و**التَكْييف** يدل على عكس ما سبق بحيث تصير الثقافة الوافدة أصْلاً والثقافة الوطنية فرعاً، فتعدل بعض مكوناتها، أو تغير، أو تزال، حتى تصير ملائمة لِلْمُسْتَحْدَثَاتِ والْمُسْتَجَدَّاتِ؛ وتستخدم آلية **التحصُّنِ** من الثقافة «الدَّخِيلَة» حينما يكون ضررها أكثر من نَفْعِها في مَنَاشِط الحياة المختلفة، مِمَّا يؤدي إلى الإخلال بنواميس العمران، فتبعد إبعاداً، حتى لا يَخُونُ المثقف الواعي مَسْؤوليته، الرائد لأهله؛ على أن هناك من ينخرط انخراطاً في ثقافة غيره، فيكون من الصَّابئين الذين يُبَدِّلُون بالاستشراق **الاستغرابَ**، وبالأصيل النافع الدخيلَ الضارَّ.

إن هذا التعقيد على مستوى الاقْتِراضِ من ثقافات غيرنا يُواجِهُ الْبَاحِث على مستوى التحليل. ذلك أن هناك أجناساً تعبيرية صارت متداخلة متقاطعة؛ مثل الشعر، والرسم، والتشكيل، والْخَرْبَشَاتِ، والْعَلاَمَات السيميائية. ويقتضي هذا الوضع من الباحث أن يجدد في المفاهيم. ذلك أن (التناص) صار غير إجرائي، وكذلك (النَّصْنَصَة)، لذلك اقترحنا (التَّفَاتّ). والداعي إلى هذا هو أن الرسم لا يصح تحليله بمفاهيم لسانية خالصة، ولا النص الشعري بمصطلحات التشكيل، لأن آليات الإدراك مختلفة، من حيث إن هناك ما يُدرك بالنسق البصري، وهناك ما يُحَسُّ بالنسق السمعي. . ؛ وهناك ما يتعرف عليه بهما معاً. وقد تعرضنا إلى هذا في فصل (المبادئ المعرفية)؛ إلا أن الباحث يمكن أن يصوغ مبادئ ما ورائية تتعالى عن تقسيم العمل في الْبَاحَاتِ، والمجزوءات الدماغية/ الذهنية، مثل مفهوم الانتظام، ومفهوم الرَّكيزة القشرية الأساسية. وقد نبهنا إلى هذا في فصل (المبادئ التنظيمية)، وفصل (النظرية الموحدة).

II ـــ الْمَتْن

حَرَصْنا في بَحْثِنَا أن نقترح مبادئ ما ورائية، وإنسانية، وعينيّة، قصد وصف الكون، وتفسيره، ورصد السلوك البشري، وتأويله، وتشخيص حالة معينة في سياق تأريخي مُحَدَّد. وسَنُعْنَى في هذه الفقرة بحالة الشعر الذي سيكون متناً لَنَا، مع ما قد يثيره اختيار المتن من اعتراضات؛ وهو عَيِّنَات من شعر المهدي أخريف، وحسن نجمي، وعبد الرحمان بوعلي، ورشيد المومني، وأدونيس،

ودرويش، وبنيس. . ولو اتسع المجال لوجد كل شاعر مكانه في هذا المؤلف، لكن ما يشفع لنا هو الدفاع عن قضيتهم العادلة[39].

تمتد العينات على مدى يزيد على أربعين سنة، وهذا الامتداد الزمني يطرح مسألة التحقيب التي هي موضوع سِجال لِمَا تُثِيرُه من عديد المشاكل؛ منها: هل يصح مقايسة تحقيب شعرنا على ما هو رائج في الميدان عند الباحثين الغربيين؟ مَا مُسْتَنَدُ التحقيب؟ ما المفاهيم المستعملة فيه؟ من المعروف أن هناك بعض الاختلاف في التحقيب لدى الغربيين أنفسهم؛ إلا أن الشائع منه هو العصور القديمة، والوسيطة إلى القرن السابع عشر، وما بعد السابع عشر إلى القرن العشرين، ومن القرن العشرين إلى يومنا هذا. فهل يصح هذا التحقيب للثقافة العربية الإسلامية؟ لعل ما هو ملائم لتطوير التاريخ العربي هو التحقيب بالعهود القديمة، والوسيطة، التي هي مستمرة، ومهيمنة على الأذهان، والرؤى، إذ لم نمر بأحقاب الإصلاح، والتنوير، والصِّناعَة؛ وهذه الصيرورة التّاريخية مترابطة الحلقات أسلم بعضها إلى بعض، فشملت المجتمع، والعلوم، والدين، والاقتصاد، والسياسة، والثقافة؛ وإذا تساهلنا، فقد تكون هناك حقبتان؛ إحداهما ما ذكر إلى آخر القرن التاسع عشر، وثانيتهما مُستمِرَّة مِمَّا ذكر إل يومنا هذا، مع الإقرار بأن اتصالنا بثقافة غيرنا شبيهٌ بِنَغَبَاتِ طائر، ومُقَابَسَات، لا تلبث أن تصير اعتقاداً راسخاً رُسُوخَ الآيات القرآنية، والإنجيلية، مما يجعلها من قبيل الظلام لا من طليعة التنوير.

يكون مستند التحقيب الأحداث الكبرى سواء أكانت سياسية، أم علمية، أم معرفية، أم أدبية؛ فإذا كانت سياسية، فذلك **العصر السياسي**، وإذا كانت علمية، فذلك **الإبدال**[40]، كما بين ذلك طوماس كون، وإذا كانت في التصورات الفلسفية المعرفية، فذلك **الإبستيمي**[41]، كما هو مقترح ميشيل فوكو، وإذا كانت في الأدب، فتلك **المُنْعَطَفات** الكبرى، كما هي لدى مدرسة التلقي[42] الألمانية،

---

(39) ومع ذلك، فإننا سننجز بعد هذا العمل دراسات مفصلة على مَتنٍ أوسع.

(40) الإبدال، أو الأنموذج (Paradigme).

(41) يمكن ترجمة الإبستمي (Epistémè) بـ (الأغْرُوفَة) على صيغة أطروحة، وأرجوحة. . .

(42) نظرية التلقي: La Théorie de la réception أو (Réception Théory) ذات منشأ ألَمَاني، ثم انتشرت في العالم، ومنه العالم العربي، فترجم بعض المهتمين نصوصاً متعلقة بها، وعقدوا ندوات حَوْلها.

وخصوصاً ياووس؛ وقد اجتهدت مدرسة الحوليات[43] الفرنسية في أن سمت المسافة الزمنية الطويلة، بين حدث كبير وآخر مثله، التحقيب بـ **(الآماد البعيدة)** ودعت ما كانت قصيرة بينهما بـ **(الآماد[44] الضيقة)**؛ والأبحاث الجادة المجتهدة المنظرة تعتمد تحقيب المسافات الزمنية الفسيحة.

في ضوء هذا، فإن ما يقترح من تحقيبات لدى بعض الشعراء، وبعض النقاد، في العالم العربي، ينبغي أن لا يؤخذ مَأْخَذَ الْجِدِّ. فكيف يعقل أن يكون لسنوات السبعين، أو الثمانين، أو التسعين. . . أو العشرة بعد الألفين، شعراؤها الممتازون عن غيرهم في كل عشر عشر؛ فإذا ما صح هذا، فإن شعر أدونيس في سنوات السبعين هو غير شعره في سنوات التّسعين. . ؛ وقد يتجرأ من يرغب في التمايز أن يجعل لكل أسبوع، أو شهر. . . أو سنة شعراءها! إن هذا الموقف ناتج عن عدم التمييز بين الْبِنْيَة السطحية[45]، والبنية العميقة[46]، تجيز الأولى أن يكون هناك **اختلاف** بين قصائد الشاعر الواحد، بل بين صيغ القصيدة الواحدة إذا كتبت عدة مرات؛ وأما الثانية، فلا تكون فيها قطائع أو إبستِمِيَّات، أو إبدالات، أو منعطفات، إلا في حالات قصوى نادرة، وإنما الشائع هو الاتصال[47]، لا الانفصال[48]، بين النظريات، والمذاهب، والحقب، وكل ما في الكون، واستيعاب الجديد للقديم واجتيافه؛ وعليه، فلا قطيعة مطلقة عند الباحثين الجادين إلا من كان يعتنق النِّسْبَانِيَّة[49] المتطرفة، كما أنه لا جمود في الأفْكَار، والموضوعات، والإبداع، إلاّ من كان يعتقد في الجوهرانيَّات[50].

قد يعترض معترض فيقول: إن ما ندعو إليه هو السير بغير عَصًا في بَحْرٍ لُجِّيٍّ، وبغير بَوْصَلة توجه نحو الهدف المنشود، وهو خبط عشواء في فَيَافٍ بدون

(43) الحوليات (Les Annales)؛ وهي مجلة تهتم بالتاريخ الشامل. وقد أسسها المدافعون عن هذه الوجهة من البحث.

(44) الآماد الضِّيقة، أو الحقب القصيرة هي (La Courte durée).

(45) البنية السطحية : (La Structure superficielle).

(46) البنية العميقة : (La structure profonde).

(47) الاتصال : (Continuité).

(48) الانفصال : (Coupure-Discontinuité).

(49) النسبانية : (Le Relativisme).

(50) الجوهرانية : (L'Essentialisme).

دَليل خِرّيتٍ! نُؤَمِّنُ على قوله لَوْ أنَّنَا نُنْكِرُ التحقيب على الأدب العربي الحديث جملة، وتفصيلا، لكننا نسعى إلى تَحْقِيبٍ يَجْرِي في مَجَارِي العادات الإبداعية الإنسانية؛ ولعلَّ ما يَتَبَنَّى هُوَ تجزيء الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى أمدين بعيدين؛ أولهما أمد التفعلة التي صيغ فيها الشعر العمودي، وغيره من الأنواع الأخرى، كالموشحات، والأجزال، والعامِّيَات المختلفة؛ وثانيهما حقبة (الشعثرة)، و(النَّثِيرَةِ)، و(الصَّوَافّ)؛ على أن هذه القسمة الكبرى لا تعني النقاء المطلق؛ إذ هناك بعض الشعراء المعاصرين ينتقلون من سِجِّلٍ إلى سجل في الديوان الواحد، بل في القصيدة المفردة، كما أنها لا تعني القطيعة المطلعة في الرؤيا، والمضمون.

ما يجعل الاتصال بين كل أنواع الشعر وأشكاله مستمراً هو استعمال اللغة الطبيعية التي تعكس تصَوُّراً معيناً **لانتظام الكون** يتجلَّى في المعارف، وفي التشبيهات، والاستعارات، والكنايات. وقد تحدثنا عن هذا في فصل (المبادئ التنظيمية)، وفلسفة **انتظام الوجود** العيني في فضاءات معينة، وأزمنة خاصة يعيش فيها أناس من لحم، ودم بِوِئَامٍ أحياناً، وتَدَافُعٍ أحياناً أخرى، وفلسفة **انتظام المعنى** التي تفلسف الجسد وتوّلد منه الدلالاتَ، في إطار، وإبدال **البدن** الذي شاع في السنوات الأخيرة، وتتجاوز فيه وظائف الأعضاء، ومنافعها. هكذا تصير العين تَمْشِي، والأذن تُبْصِرُ.. بحسب مبدأ (**كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات**). إن الشاعر المعاصر لا يحدث القطيعة الجذرية ما دام أسير الاستعمال لُغةً طبيعية صارت أكثر تعابيرها، وتصوُّراتها من قبيل الأساطير، والفكر اللاّعقلاني. فهل في مستطاعه أن يبتدع لغة ذات دلالات جديدة؟! لقد فعل ذلك الموسيقيون في خلقهم موسيقى رقمية ذات أصوات جديدة!

خاتمة

توخينا من هذا المدخل تقديم خلاصات مركزة حول ما دعوناه بـ (الآلة) التي عَنَيْنَا بِهَا كل مكونات النظرية، وعناصرها، حتى نُسَهِّل على القارئ ربط التنظير بالتطبيق فيما سيمر به في هذا الجزء من دون الرجوع إلى الجزأين السابقين؛ لهذا ذكرناه بالمبادئ الحركية، والمعرفية، والتوليفية، والتنظيمية، وبالعروة الوثقى التي لا انفصام لها بين الموسيقى/الشعر، وبمبادئ تفكيك

المقطوعات/ القصائد، مع تقديم أمثلة توضيحية، ومع تنبيهه إلى مواطن المفاهيم، وتَرَحُّلِهَا من مجال إلى مجال.

على أننا لم نكتف بتقديم الآلة الصورية، بما تحتويه من افتراضات، وتمحيصات، وتحليلات، لكننا تَجَاوَزْنَاهُ إلى محاولة الكشف عن سر تقدم البشرية. ذلك هو المحاكاة في صيرورتها، وأدوارها، وفي المواقف منها في العصور الوسيطة، والحديثة، والمعاصرة، ممثلين بحازم القرطاجني، وبإنتاج بعض الشعراء المعاصرين، وبقوة الأشياء؛ إنَّ هذا المفهوم يؤدي إلى طرح مسألة المتن والتحقيب، والاتصال، والانفصال في الممارسات الإنسانية. وقد تبين لنا، بعد التأمل، أَنْ لا قطيعة في الإبداع الشعري/ الموسيقي ما دام يستعمل اللغة الطبيعية، وما بَرِحَ يُوظف الآلات المصطنعة، والأصوات المعروفة؛ على أن بعض الموسيقيين المعاصرين اقترحوا أصوتاً رقمية حتى يحدثوا القطيعة المنشودة، في حين أن الشعراء لا يزالون خاضعين لمضامين اللغة! على الرغم من أنهم وظفوا وسائل أخرى مثل فضاء الصفحة، والبياض، والصمت، وتحطيم الجملة النحوية.

القسم الأول

الأنـــغـــــام

الفصل الأول

المحبرة والرَّحبة

تمهيد

تَبَيَّنَ لنا في آخر فقرة من المدخل أن الشاعر العربي الْمُعَاصِر يتصرَّف في مُتَاح ثقافي متعدد الأمكنة والأزمنة والمشارب؛ فهو بين يديه تراثٌ عريق، وهو يستطيع أن يَطَّلِعَ على قضايا وجودية وإنسانية تناولها فلاسفة، وشعراء، طوال كل الأزمنة؛ ومن بينها الإحساس بعدم الجدوى من كل ما في هذا الكون، وبالْغُرْبَة في هذا العالم السَّدِيمِي الْعَبَثِي الذي يؤدِّي إلى الجنون. ولعل خير مُعَبِّرٍ عن هذه القضايا المذاهب الرومانسية، وما تلاها من دادية، وسُوريالية، ولاعقلانية. وقد تواترت بعض المقولات المروية عن شعراء، وفلاسفة حتى صارت كأنها دُسْتُورُ شعراء الحداثة، وما بعد الحداثة.

انتقلت هذه المواقف من الوجود، ومن الحياة، ومن الشعر، إلى المبدعين العرب، فبدأوا يتحدثون عن عملية الإبداع، وأحوالها، وعن ماهيَّة الكينُونَةِ، والعدم، وعن دلالة الصوت، والصمت؛ وقد جسدوا أفكارهم هذه في سواد الصفحة، وبياضها، فَبَعْثَرُوا فيها الكلمات، والحروف، والأصوات، أو رَاكَمُوا كلمات بعضها فوق بعض، أو رسموا علامات غير لغوية عليها.

لم يبق الشعراء المغاربة غير مكترثين بهذه القضايا، لكن انخرط بعضهم في إثارتها، وفي توظيفها بشعره. ومن بينهم المهدي أخريف في ديوان «**بين الحبر وبيني**»، وعبد الرحمان بوعلي في ديوان «**أعِذْنِي... إلى رَحِم المحبرة**»، ورشيد المومني في ديوان «**هكذا سُدىً**»؛ وسنستخلص من هذه الدواوين ثلاث موضوعات» أولاها موضوعة الحبر، وثانيتها موضوعة الْمِخْبَرَةَ، وثالِثَتُها موضوعة

الرَّحَبَةِ، ثم سنرى كيفيّات تجليتها، والتعبير عنها؛ أي التعرف على شعر التّكْوِين، ولحن الوجود.

I ـــ شعر التَّكْوِين

1 ـ قضايا

يطرح ديوان «**بين الحبر وبيني**» عدّة قضايا شغلت الشعراء والنقاد منذ مدة طويلة، لكن ازْدَاد الاهتمام بها في الْمُنتَصف الثاني من القرن الماضي حينما صار يعتبر الوجود العام علامات؛ هكذا اهتم النقاد والشعراء بمقادير البياض، والسواد، والصمت، والصوت، وبالأشكال للحروف، وبالأوضاع، وبالاتجاهات.

أ ـ سجن الحبر

إن دلالة المكتوب الشعري ليست منحصرة فيما هو صوت مسموع، أو سواد مُتَجَلٍّ في علامة صوت/حرف، أو نقطة، أو فاصلة. . . ؛ لكنها موجودة في الصمت بأنواعه، وفي البياض بمقاديره أيضاً؛ لهذا، فإن أهل الموسيقى لم يكونوا يعبثُون حينما جعلوا الصوت، والصمت قسيمين، في البينة اللحنية الإيقاعية، ولم يكن الفلاسفة كذلك يُزْجُونَ أوقات الفراغ حينما نظروا إلى البياض/السواد، والصَّمْتِ/الصوت، كدلالة على العدم، والوجود.

مسألة دلالة الصمت/الصوت، والبياض/السواد، امتدادٌ لمعضلة التواصل باللغة وبغير اللغة. ذلك أن الجنس البشري استعمل الإشارات، والحركات، والرسوم، والأصوات، والأوضاع، والأحوال، قبل اللغة؛ وعليه، فإن اللغة، وإن كانت وسيلة راقية، فإنها ليست إلا واحدة من بين بدائل متعددة، بل إنها تعجز عن التعبير في مقامات كثيرة، كما نبه إلى ذلك، منذ أحقاب ذوات عدد، بَعْضُ الفلاسفة، والمتصوفة، والشعراء. موقف المحدثين، والمعاصرين من عجز اللغة المنطوقة، أو المقيدة بالحبر، ليس جديداً، لكنه عود على بَدْءٍ، في ظروفٍ غير الظُّروف[1].

---

(1) انظر القسم الثاني (الأنساق) من الجزء الثاني، وخصوصاً (نَسَقَ الدَّلاَلاَت) و(النسق الموحد).

ب ـ انسلاخ الشخصية

يطرح ديوان «بَيْنَ الْحِبْرِ وَبَيْنِي» مسألة لحظة الإبداع، وهي ليست جديدة على التأمُّلاتِ الإنسانية التي حاولت أن توجد تأويلات مقبولة لأحوال بعض الأناس المتميِّزينَ، مثل الأنبياء والرسل والشعراء؛ ويمكن تلخيصها في وجهتي نظر؛ إحداهما تَدَّعي أنهم مجنونون أو مسحورون[2]. . ؛ وثانيتهما ترى أنهم مُنْسَلِخُون؛ ومعنى «الانسلاخ» أن الإنسان العادي يصير في لحظة الإبداع «مَلَكاً» يستطيع أن يأتِي بِمَا لَمْ يقدر عليه من لم تَعْتَرِهِ تلك الحال[3]. . ؛ وإذا كان هذا التأويل مقبولاً ضمن رؤيا انتظام الكون، وتناغمه، فإنه قد تعترضه صعوبات بالتصورات المعاصرة، مثل علم النفس، وعلم التحليل النفسي، وعلم الأمراض العقلية؛ وخروجاً من هذا الإحراج، اقترح مفهوم (موت المؤلف)؛ أي أن النظر يجب أن يركز **على النص** من حيث هو[4]. فقد يكون هذياناً، وهسْتَرة، وأحلاماً، وكوابيس. . ونُبُوءَاتٍ؛ إلاَّ أنَّ مبدعه، في حياته الواقعية، ماهر حاذق مفَاوض مُسَاوِم[5]. ويُسْتَخْلَصُ من هذا أن هناك ثلاثة أركان أساسية تقام عليها بِنْية النص الشعري؛ أولها الإنسان العادي الخائض في معترك الحياة الدنيا، وثانيها الإنسان في حال الإبداع؛ وثالِثها النّصّ الشعري بِهويته الخاصة.

يرصد الباحث هذه الرؤيا الشمولية من خلال الحديث عن الإبداع، وعوامله، وآثاره في قضاء ـ زمان، وعن سلطة النص التي تتحكم في شخصيتي الشاعر الشعرية، والعادية[6]. هكذا يبدأ الشاعر كلامه بالحديث عن (هذا المقعد) الذي يجلس عليه تَهَيُّئاً للكتابة فتتداعى عليه الأفكار، والأحلام، والأوهام، فيصير شخصاً آخر تواجهه أوراق بيضاء تعبر عن عدم تَلْتَمِسُ منه أن يهبها شيئاً من الوجود تارة، وتتحداه أن يزوّدها ببعض الحياة إذا كان من أهل الخوارق حَقّاً، فينتفض، ثم يحاول أن يصير منهم:

---

(2) كما سجل ذلك القرآن الكريم.

(3) انظر القسم الأول (المبادئ) من الجزء الأول، وفصل (المبادئ المنظمة). ثمة رأي ابن خلدون وتعليله.

(4) هذا هو رأي الْبِنْيَوِيِّين.

(5) كل هذه الآراء تبقى من قبيل التأملات والافتراضات، ذلك أن حل مثل هذا الإشكال يتوقف على ما تَنْتَهِي إليه علوم الدماغ والذهن: علم الأعصاب، وعلم وظائف الأعضاء. . .

(6) يراجع: المهدي أخريف، **بين الحبر وبيني**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، 2006.

أوراقي دائماً بَيْضَاءُ
يَبْدُو أَنِّي آخَرُ بِالْفِعْلِ
أَمَامَ الصَّفْحَةِ[7].

هكذا صار ذاتاً مجذوبةً مجنونة حَمْقَاءَ حالمة مُزْدَوِجة، وأضحى الفضاء ـ الزمان شيئاً آخر، وأصبح الشعر مخالفاً لتقاليده. . ؛ في حالات الجنون، والانسلاخ، لا يبقى أي شيء له دلالة قارة معقولة، إنما يدل على أشياء متعددة حَتّى يَبِيتُ لاَ يَدُلُّ على أي شيءٍ: الأوراق غير الأوراق، والحبر غير الحبر، والشاعر غيره والكتابة غيرها. . . ؛ إنه **اللاّتحديد واللاّيقين واللاّأدرية**:

فَيَا مُنْتَصَفَ اللَّيْلِ
اعْذُرْنِي
فَأَنَا لَسْتُ إِيَّاكَ
أَنَا لَسْتُ أَنَايَ[8]

كل شيء مختلط في عالم عمائي سَدِيمي تُهَيْمِنُ اللاّجدوى فيه، ويَسُودُهُ التشاؤم. يريد أن يمحو هذا المقعد أمامه، ويمحو ما كتبَتْ يداه، ويمزق الأوْرَاق فلا تبقى منها إلاّ حُبَيْبَات، لأنه لم ينفعه تَهَجُّده، ولا مكابدتُه، وإنما ما فاز به هو ازدواج الشخصيّة؛ هذه هي الموضوعات الأساسية: **عجز اللغة، وقصور الكتابة الشعرية، وعدم جدواها**؛ وهي ما تَدُور عليه قصائد الديوان. لهذا، فإن أشعاره تتنَاصُّ، وتَتَشَارحُ[9] داخِلِيّاً، وذَاتِيّاً.

يجرد من نفسه (من صفحة لأخرى)[10] شخصاً آخر فيتحدَّث عن غلبة الصمت على الصوت، وسيطرة العدم على الوجود الحقيقي؛ وإذا كان هناك من وجود فليس إلا مظاهر مزيَّفة مُعَلَّبَة في قَوافٍ، وليست جواهر أصيلة تعكس الأبعاد الإنسانية؛ إن العدم الشعري، أو الوجود الحقيقي، هو ما ليس شعراً؛ ذلك أن

---

(7) انظر **المرجع المذكور فويقه**، ص. 5-8.

(8) المرجع نفسه، ص. 8.

(9) هذا ما أسميناه في أبحاثٍ سابقة بـ(التناص الدَّاخِلي).

(10) المرجع المذكور، ص. 9-12.

مخلوقات الكلمات، وكائنات القوافي ليست إلا سجوناً أو عُلَباً، وإذ هي كذلك، فإنه يجب التخلص منها؛ وسبيل التخلص هو المحو لما كتب، ثم إعادة كتابته في تحرر، وانعتاق من براثن الواقع، ومخالب اللغة، وأشراك الأوهام السرابية الخادعة الزَّبَدِيَّة الذاهبة جُفَاءَ المعتمدة على «أبواق الصوت»، و«مكبرات الصمت».

الكتابة الشعرية التي من هذه الأَرُومَة سجن للتحرر، وتضييق للمتّسع، وإفقار لجوهر الوجود، وحلم مُزْعِجٌ لمن هو في سُبَات عميق، وأحلام لذيذة؛ الانشغال بالكتابة كوابيس مخيفة تنغص حياة صاحبها، وحائط يُسَيِّجُ كينونة الكاتب/ الشاعر، ويَحُدُّ من انطلاق خياله؛ ومهما حاول أن ينقذ نفسه فلاتَ حِينَ مَهْرب. إنه الجنس الأدبي الموروث، والتقاليد الثقافية، وأعراف الاستعمال اللغوية. الحائط ـ النص ـ الشاعر ـ كيانٌ واحدٌ فاقد للإحساس، وللشعور، مثله مثل هذه البنيات الضخمة التي يروعك مَظْهَرُهَا، ويَسُوؤُك مخبرها؛ إنها شعرية الإبْهَار لا شعرية الألباب، والجواهر؛ الشاعر مُحَاطٌ بكل الحواجز في حياته: هي **الحياة المادية، والتقاليد، واللغة، والسياسة، والأخلاق**.

لكل هذا تَتَشَظَّى شخصية الشاعر إلى واقعية خاضعة لكل تلك الظروف، وإلى متمرِّدة؛ هكذا يعيش الشاعر في «**يا أنا**»[11] حياة تعيسة تجعل الأرض تضيق بما رحُبَتْ، فيحاول أن يُغَيِّرَهَا بقطرة حبر على الصفحة، لكن هذه القطرة طلقة حرب باغية تؤدي إلى جريمة، فتدخل صاحبها إلى سجن الصفحة؛ كما أن الحروف حروب، والكلمات لكمات قاضية، والقصائد بيوت عنكبوت، وأغانٍ تشيد بِماضٍ مزيَّف يؤدي إلى امتلاء بالهواء ما أَسْرَعَ ما يَتَسَرَّبُ إلى خارج بثقب صغير شبيه بِسُمِّ الخياط! على أن التمرد يدعو إلى البحث عن الحبر المطلق، والتجربة الشاملة المتمنعة عن كل قيد، وإلى التأمل في صفحات الكون الفسيحة، وإلى لغة الصَّفَاء، والأخوة، والمحبة، وإلى بياض القلوب، والسَّرَائِرِ.

ثالوث المفارقة هو **الحبر**، **والحرف**، **والصفحة**، من حيث إنَّها مداخل إلى الإعتام، والظلام، والسجن؛ ومن حيث إنَّها مسالك إلى الشفافية، والنور، والحرية؛ ومن حيث إنها تكتفي بظواهر الأشياء، ولا تنفذ إلى كنه الْمَوْجُودات؛ ومن حيث إنَّها سبيل إلى إدراك الحقيقة بعين البصر، والبصيرة، كما هو شأن

(11) المرجع المذكور، ص. 25-27.

الأنبياء، والرسل، والعارفين، ومُلْهَمي الشعراء؛ الفرق بين هِبَة النبوة، والرسالة، والْحِرْمَان منها، ناتج عن كنه الحرف؛ لكن الشاعر في أوضاعه الحالية تتأبى عليه الحروف الحق، فينقطع عليه الإلهام، فيبقى حائراً تَائِهاً، فلا هو من الأُنَاسِ العاديّينَ، ولا هو من عباد الله الْمُخْلَصينَ:

أَنَا

أَنَاكَ فِي مَكَانٍ آخَرَ أَنَا

حُرُوفُكَ الّتي على اللسانِ

تُذِيبُنِي وَلاَ تَلِينُ.

مَا لَدَى الشاعر الآن هو سجن صفحة بيضاء، لها أعلى، وأسفل، وشرق، وغرب، ويمين، وشمال؛ إنها قطعة محدودة بِحِيطَانٍ عالية سميكة تمنع من بداخلها من كل انفلات، وهروب، إنها شبيهة بسُورِ الصينِ؛ الشاعر، إذن، مَسْجُونٌ في سِجْنٍ مَسْجُون؛ إنه يُصَارِعُ للخروج من وضعِه بأحلام مدسوسة في حروف صَمَّاءَ بكماءَ سطحية الدلالة، والإيحاء، إنها خربشات، أو ما يشبه المسامير على بياض صفحة، أو كامِيرًا غريبة تلتقط صوراً بغير ضَوْءٍ. ولن يُجْدِيَ استعمال منشطات، أو وسائل كتابية جديدة تعتمد على تَشْتِيتِ الحروف على جهات الصفحة الأربع؛ لكن هذه الحيل لن تؤدي إلاّ إلى «لَغْوٍ لا يَنْضَبُ»[12].

وإلى ما يشبه حفلات التنكر، وإلى ما يحاكي سجع الْكُهَّانِ.

هكذا، فإنّ:

ـ النّصّ يَأْسٌ

ـ النّصّ مَلَلٌ

ـ النص خَمْرَةٌ

«النص يَأْسٌ» من حيث إن البياض أولى من السَّوَادِ، والصمت أجدر من الصوت؛ و«النص مَلَلٌ» يُزْجَى بِأُلْهِيَّاتٍ يَضِيع فيها المال، والصحة، والوقت؛

(12) المرجع المذكور، ص. 26.

و«النص خمرة» من حيث تحقيق لذّة عابرة، ونزوة شهوات عارضة، وإثارة أحلام، وهلوسات؛ حروف النص كؤوس الخمرة، وألفاظه أثوابُهُ، ومعانيه خمارُه، ومقاصده فقدان الوعي، وهيمنة الهسترة، وتحكم الْهُو؛ أنبذة حانة مَارُوخَا تُسْكِرُ وتُهَلْوِسُ الكَارِعَ، فتتراءى له خيالات توهمه أنه يخلق عالم القصيدة في ستة أيّام، ثم يستوي على العرش في اليوم السّابع، ويخال أن الأكواب، والسقف، والطاولات، تتحرك وتُغْرِيهِ وتقول له: هِيتَ لَكَ! هكذا يصير مُتَحَرِّراً من كل رقابة، فيأتي من الأقوال، والأفعال، ما قد يكون في الدرك الأسفل من السُّوقية:

مَا يَعْنِينِي
ألاَّ أُشْبِهَ مَا أَكْتُبُ
ألاَّ يُشْبِهَنِي الْمَعْنَى الْمُتَلَبِّك[13].

جـ ـ مقاصد النص

النص ذو سلطة قوية تصير إلى حد الأسطورة، والسحر؛ نقطة منه تسع البحر، والبَرَّ، وتجمع كل ما تفرق، وهو حاكم مُسْتَبِدٌّ يتحكم في صاحبه، ويوجهه حسب مشيئته؛ النص يكتب صاحبه، وليس العكس، على الرغم من توهم الكاتب أنه يستطيع التصرف في اللغة، وفي تنقِيحِها؛ إنه يستولي على كل شيءٍ، وتُنَفَّذُ إرادته، فإذا عُصِيَ أَمْرُهُ رفع عصاه القوية، فانساق الشاعر إلى جَبَرُوته لتحقيق رغباته؛

النص سكرة لما يحدثه من هلوسات وازدواج للشخصية؛ ألفاظه مثل كؤوسها تثير النزق، والطيش، والتوهمات، فيعتقد الشارب أنه في أسمى مقامات الإبداع، وقادر على تحقيق المستحيل؛ ولما يزول تأثير الخمرة يكتشف الشاعر أنه استهلك ذاته بِحَشْرَجَاتٍ في التفاهة، واللاّجدوى، وأن إنشاده لم يكن إلا نقيق ضفادع مؤرّقاً مزعجاً؛ النقيق يذهب سدى في الفضاء، وكلام النشوة يَمْحُوه واقع الحياة، والأحلام اللذيذة تطردها الكوابيس السوداء.

---

(13) المرجع المذكور، ص. 44.

- **النص:**

يَتَرَبَّعُ

عَرْشَ

الْبَيْتِ[14]

- **الشخصية المتشظّية**

ـ بِدَعْوَى أنك اثنان بِزَيّ الواحد[15]

ـ أَضبِطُ إيقاعَ جُنُونِ

الكلماتِ بِنَصِّي[16]

ـ ما يَعْنِينِي

ـ ألاّ أُشْبِه ما أَكْتُب

ألاّ يُشْبِهَنِي الْمَعْنَى الْمُتَلَبِّكُ[17]

ـ أَنْكَ اثْنَانِ

بِلا جِنْسٍ وأَنَا بَيْنَكُمَا

هَمْزَةَ وَصْلٍ خُنْثَى

د ـ مأزق

النص مُسْتَبِدٌّ من جهة، وتافه من جهة ثانية؛ وإذا كان الوضع هكذا، فإن الحبر مُفْسِدٌ للنّظام، ومُفْقِرٌ للثراء، لأن ما يكتب بالحبر ليس إلا واحدةً من بين وسائل تعبيرية أخرى؛ وبهذا، فإن التنكر له مُضِرٌّ مهما كانت الصعاب،

(14) المرجع المذكور، ص. 46.

(15) المرجع المذكور، ص. 40.

(16) المرجع المذكور، ص. 42.

(17) المرجع المذكور، ص. 44.

والنقائص؛ إنه مثل العنوان الذي ليس إلا مرشداً ومُنَبِّهاً؛ الحبر فُقَّاعَاتٌ، والشعر ألفاظٌ ملتقطةٌ من هنا، وهناك، وشغل لأوقات الفراغ، والعَطَالة، والبَطالة، وسجن لما التقط في بحر رتيب ذي ماء أُجَاجٍ؛ الشاعر يداري الأصوات، والحروف، والكلمات، والتراكيب، والمعاني، لِتَنْقَادَ له، فتصير نصّاً؛ لكن النص لا يلبث أن يصير لِصّاً شَرِساً يَسْتَوْلي على كل شيء. فما المخرج؟ :

عَلِّمْ صَوْتَكَ

أَنْ يَتْبَعَ صَمْتِي

(الصوت ـ الحبر ـ الشعر) ثالوث لَعِينٌ، من حيث إنَّهُ صراخٌ مزعج، أو صرخة في وادٍ، أو نداء استغاثة في بَيْدَاءَ، ومن حيث إنه شَبِيهٌ بِجَلْدِ عُمَيْرَة، ومن حيث طُغْيَانه وجبروتُه واستبدادهُ:

مِنْ خَلْفِي أَكْدَاسَ[18]

بَيَاضَاتٍ

لَمْ تَكْنِسْهَا الأَقْلاَمُ..

حُرُوفٌ

تخرج من صَوْتٍ

أَهْوَجَ

فِي حَلْقِي

بَعْضٌ مِنْهَا يَتَرَاشَقُ

بِالرَّمَقِ الْمُتَيَبِّسِ

مِنْ صَمْتِي[19]

---

(18) المرجع المذكور، ص. 44.

(19) المرجع المذكور، ص. 55.

وَبَيْنَنَا، كَمَا تَرَوْنَ،

أَلْعُبَانِ

يَحْشُرُنَا فِي رُبْعِ سَنْتِمِتْرٍ

مِنْ وَرَقٍ

وَيُطْلِقُ الْعِنَانَ لِلْبَيَاضِ[20]

2 ـ سُلْطَة الذَّاكِرة

ذلك (الأَلْعُبَانِ) هو التقليد الشعري الحديث، والمعاصر، الذي صارت له قواعد لَعِبٍ يجب على الشاعر أن يتبعها؛ منها كيفية التعامل مع الصفحة؛ ومنها الملتقطات التي يَبْنِي بها النَّصَّ؛ وهي من علامات سيميائية متنوعة: رسوم، وتشكيل، وأشكال هندسية، وأعداد، ومؤشرات تنظيمية، ومن مستويات لغوية متعددة: أحرف جرداء، وكلمات لقيطة، ومعان سوقية مقتبسة من أشعار رديئة، أو جيدة؛ كل ما يراه الشاعر، أو يسمعه، أو يذوقه، أو يشمه، أو يلمسه، يخزنه في ذاكرته فيوظف منه بعض ما يحتاج إليه، مع التبديل، والتغيير، والتحويل، وأنواع التمطيط، وضروب الاختزال.

ليس هناك من جديد، إلا في هذه الألاعيب في بنيات المعنى، وفي تَمْزِيق أشلاء المعجم، وفي تلوين الإيقاعِ بمساحيق تُبَاعُ:

«في سُوقِ النَّثْرِ السَّوْدَاءِ».

هكذا صار الشعر بِضاعَةً يروج لها بِشِعارات ما بعد الحداثة على صفحات جرائد جدية محفوظة، أو هزلية رَصِيفِيَّة، أو متياسرة، أوْ محافظة. المهم أن تسوق الصورة، والبضاعة المزينة، بمساحيق تزول فلا تبقى إلا الدمامة، والهلوسات؛ بل إن الأدهى، والأمر، هو أن الشاعر الذي كان يبذل جهداً

(20) المرجع المذكور، ص. 58.

فكرياً، وجسدياً في الكتابة الحبرية استبدل بها الآن الكتابة الرقمية التي دعاها

«نَصّاً بِالإِيمَاءِ»

ووسمها أحياناً بأنها بصاقٌ على الصفحة يكون مضيئاً، وَلَمَّاعاً؛ هكذا صارت القصيدة الشعرية تمارين من نَوْع جديد يدعى الشعر الإليكتروني صنو الموسيقى الإلكترونية؛ وهكذا تغير الوسيط من الحبر إلى البصاق، ومن الصفحة إلى الشاشة، ومن معاناة اليد مع القلم إلى جَسِّ الأزرار، أو الإيماء إِلَيْهَا، ومن تشكلات الحروف، والأصوات ذوات الدلالات الرمزية العريقة، إلى ما يشبه:

«رُسُوماً جِنْسِيَّةً»

يقول في قصيدة (سَهْلٌ جِدّاً)[21]:

لاَ يَدَ لِي

فِي هَذِي الصَّفَحَاتِ

أُحَاوِلُ

أَنْ أَكْتُبَ شَيْئاً

مِنْ غَيْرِ وَسِيطٍ

نَصّاً بالإِيمَاءِ

. . . . . .

يَكْفِي

أَنْ أَبصُقَ مَا أمْلِيهِ

عَلَى الصَّفْحَةِ

. . . .

سَوْفَ يُطَالِعُهُمْ فِي الشَّاشَةِ

رِيقِي النَّاشِفُ

(21) المرجع المذكور، ص. 66-68.

يُلْقِي بِقَصَائِد مِنْ زَبَدٍ

عَارِمْ

لَنْ تَلْبَثَ أن تَبْدُو، عِنْدَ التَّمْحِيصِ

رُسُوماً جِنْسِيَّةْ

لاَ يَدَ لِي فِيهَا

ومع هذا، فإن هناك أنواعاً من مُتَلَقِّي هذا الشعر؛ هناك عشاق الشعر الخالص الذين لا يرون في هذه التمارين إلا خربشات، وألاعيب صبيان لا تستحق الاهتمام، وهناك الدُريديون التفكيكيون الذين يتلاعبون بالكلمات، وبالألفاظ، ويمكرون بها، لكنها تتلاعب بهم، وتُخَادِعُهُم، وتَمكر بِهم؛ وهناك الشعراء الذين في قلوبهم مرض، فيشنون الغارة، أو يقدحون في الصَّنْعَة.

يطرح ديوان «**بين الحبر وبيني**» معضلة الإبداع الشعري المعاصر، وماهيته، وعوامله، ومآزقه، وتطوره، ووسائطه. وقد عبرنا عن هذه القضايا جميعها بـ«سِجْن الحبر»، و«انسلاخ الشخصية»، و«مقاصد النص»، و«مأزق الشاعر»، و«سلطة الذاكرة»، و«عملية التأويل»؛ وقد اخترنا قصيدة «بين بياضين»، نموذجاً، لنحللها حتى نبيِّن الأشكال التي صاغ فيها تلك القضايا.

II ــ لحن الوجود

مِمّن تناول هذه القضايا جزئياً أو كلياً شعراء آخرون؛ منهم عبد الرحمان بوعلي في ديوان «**أعدني... إلى رحم المحبرة**»، ورشيد المومني «**هكذا ذهب سدى**». وحتى لا يكون تناولنا موضوعياً صِرْفاً للاستدلال، والتنظير للكتابة بصفة عامة، وللكتابة الشعرية بصفة خاصة، فإننا سنحاول أن نقارب كل المكونات الشعرية الأساسية مُبَيِّنِينَ تضافرها، وتداخُلَهَا، للتَّعبير عن الموضوعات الشعرية التي هي عملة رائجة بين الشعراء الآن.

قسم الشاعر عبد الرحمان بوعلي ديوانه «**أعدني... إلى رحم المحبرة**»[22]

(22) عبد الرحمان بوعلي، **أعدني... إلى رحم المحبرة**، بركان - المغرب، 2007.

إلى عدة مجموعات؛ أولاها تحتوي على أربع مقطوعات، والخامسة منها تشمل خمس ترنيمات؛ وثانيتها فيها مقطوعتان هما (6) و(7) ويَتَفرّع رقم (7) إلى أربع، ثم يتلو هذا رقم (8) الذي يَنْشَطِرُ إلى اثنين، ثم يتبعه (9) فـ (10) الذي ينكسر إلى خمس قطع، ثم يليه (11) الذي يتشعب إلى ثلاث، ثم يتوج بـ (12).

نعتقد أن هذا الترقيم ليس اعتباطياً؛ ذلك أن للأعداد رمزية في كل الثقافات الإنسانية، ومنها الثقافة العربية كما يتجلى ذلك في القُرْآنِ، وفي الحديث. وقد أسندت هذه الثقافات دلالات إلى الأرقام الآتية:

- الواحد هو علة وجود الكون
- الاثنان علة خلق الوجود
- الثلاثة واسطة بين طرفين
- الأربعة القوة والاكتمال
- الخمسة شِدَّةُ الإحساس
- الستة هي الكمال
- الاثنا عشر نهاية الكمال.

الملم بالثقافة العربية الإسلامية يعلم أن الله واحد أحد خالق من كل زوجين اثنين يَلِدَان ثالثاً، وأن العناصر أربعة، والفصول الأربعة. . ، وأن أركان الإسلام خمسة، وأصابع اليد خمسة. . ، وأن العالم خلق في ستة أيام. . ، وأن عدد الشهور عند الله اثنا عشر شهراً. . ؛ كما أن المطلع على التراث الموسيقي يجد أن الواحد هو المبدأ للألحان، وتتكون المسافة بين نغمتين، والنغمة الثالثة هي الوسطى، والأربعة هو الذي بالأربع، والخمسة هو الذي بالخمس. . والنغمات الإثنتا عشرة هي السلم الموسيقي المعروف.

1 ـ رحم الولادة

تلك رموز (أعِذْنِي. . . إلَى رَحِم المحبرة) ومناخه على الإجمال، وأما على التفصيل فهو يعبر عن هموم الشاعر المعاصر بصفة عامة، والشاعر الإسلامي المغربي بصفة خاصة. هكذا تحدث أحياناً، بصراحة، عن افتقاد الشعر

الباذخ، وعن الشك في فائدته إن وجد، وعن عجز اللغة عن النفوذ إلى ما بعد ظاهر الأشياء، وتكلم تارات بلغة الإشارة إلى تلك القضايا؛ وهكذا، فإننا نفترضُ أن هناك قصيدتين خاصتين بها؛ هما (سماء أخرى)[23]، و(أسطرلاب الغيْمَة والوقت)[24]؛ ففي القصيدتين حديث عن المرأة التي هي رمز للقصيدة الشعرية المسكونة بالحزن المليئة بالكآبة المفعمة بالتشاؤم:

ـ وخديجة حُلْمٌ. .

دَاهَمَنِي في الْفَجْرِ. .

وَشَاكَسَنِي

حَتّى صار مِداداً

لقصائِدَ لَمْ أَكْتُبْهَا،

ـ وأَيْنَ قَصَائِدُكِ الْمَسْكُونَةُ بِالْحُزْنْ.

ـ مَا أَشْهَاكِ خَدِيجَةُ. .

حين أَضُمُّكِ بَيْنَ الأَوْراقِ البيضَاءِ[25]

إذا كان الْمِدَادُ عند أخريف سِجْناً وحرماناً من الحرية والانعتاق من جهة، وَتَعْبِيراً عن الهموم والأحزان من جهة ثانية، فإن هذه المفارقة يجدها القارئ عند بوعلي أيضاً: ذلك أن المحبرة رمز لإخراجه من ظُلُمَات الْجَهْل إلى نور المعرفة في أيام الطفولة الأولى حتى صار يلتمس العودة إليها:

أَعِذْنِي يَا حَجَرَ الْوَصْلِ

أَعِذْنِي. . .

لِدَم المحبرة التَّائِهِ وَالْمَجْنُونْ[26].

(23) المرجع المذكور، ص. 11-18.

(24) المرجع المذكور، ص. 19-27.

(25) المرجع المذكور، ص. 14-16.

(26) المرجع المذكور، ص. 80.

لكن مِدَادَ الْمِخْبَرَة هو دَمٌ تائه مجنونٌ أخرجه من سعادة الفِطرة إلى شَقَاءِ المعرفة والضلالة، والْوَهْمِ، والدَّنَاءة، والقُبْح:

سَأُعَلِّمُ أَبْنَاءِي كَيْفَ يَنْسَوْنَ النَّهَارْ

وَكَيْفَ يَكْرَهُونَ الشِّعْرَ وَالشُّعَرَاءْ

. . . .

سَأعَلِّمهم أَبْجَدِية أُخْرَى،

وأغْنِيَاتٍ جَمِيلةً،

وَكَيْفَ يَطِيرُون بَعِيداً بَعِيداً

عَنْ كُلِّ ضَلاَلَةٍ أَوْ وَهْمْ[27].

المعنى الأساس هو الندم على الحياة الماضية، وإعلان الإفلاس. والقصيدة الأخيرة (ما يشبه السيرة الذاتية)[28] توضيح لمكونات الإفلاس، وعوامله؛ وهي مَوْضُوعَةُ تعاطي الشعر التي شغلت الشعراء المعاصرين من المشارقة والمغاربة: القصائد، والخيال، بمثابة المرض المزمن، ومد الْيَدِ إلى أوراق العشب، أو القبض على الرَّمادِ أفضل من استعمال اليد في ورق الكتابة؛ والشعر ضلالة، ووهم، والأجدر أن لا يحتفل به الإنسان. هكذا صار الشاعر المغربي يعزف على أوتار المتشائمين مثل الماغوط، ومن هم على شَاكِلَتِهِ من الذين هم غارقون في نِعَم الأدب، لكنهم يقفون ضده، وخصوصاً الأدب الرّثّ، والشعر الغثّ. وأما الذي يعبر عن جواهر الأشياء، فما أحوج الإنسانية إليه:

ما أقسى ـ يا امرأة ـ

أن نفقد بوصلة الشعر الباذخ

في عالَمِنا المجنونْ[29]

(27) المرجع المذكور، ص. 120.

(28) المرجع المذكور، ص. 115-126.

(29) المرجع المذكور، ص. 87.

2 ـ نقطة التَّكْوِين

مهما تشاءم الشعراء، فإنهم ليسوا بمستطيعين أن يتخلصوا من جوهرهم ويتخلوا عن ذاتهم؛ وجوهر الذات هو عشق اللغة، والْوَلَهُ بها، باعتبارها هي أساس الوجود. لذلك يجدُ القارئ في دواوين الشعراء الثلاثة، وخصوصاً «**هكذا سدى**»[30] الحديث عن النقطة، والحروف:

وإلى أيّ حروفٍ أعَدَّ الفَهْدُ كُلَّ هَذِي النُّقَطِ السَّوْدَاءِ التي يَطُوفُ بها في مَتَاهَة الغابة[31]؟ ونقطة الوجود تحدث عنها بعض المتصوفة، والقبالة، وبعض أهل السيمياء.. ثم تلقفها شعراء الحداثة، وما بعد الحداثة؛ وهناك إلحاح على بعض الحروف، مثل النُّونِ، وذكر القلم، والسطر، والقراءة، والكتابة، والمعنى، والدلالة، والتأويل. تُكَوِّنُ النقطة، واللغة.. مَدَارَ حديث «**هكذا سدى**»، لذلك يجدها القارئ في غير مقطوعة، وخصوصاً (قطة المحبرة)[32]؛ هكذا، فإن هناك نقطة سوداء زنجية نَبَعَتْ من محبرة شاعر كبير مُحَكِّكٍ يكتُبُ ويَمْحُو حتى تَلين له قناة اللغة والقصيدة. وقد أوْضَحَ هذا في مقطوعة (النقطة)[33]، التي تبحث عن حروف مبدعة خلاقة لا عن حروف عاجزة للتعبير عن حقيقة الوجود، وعن بياض الصفحة، وسوادها، اللذين لهما دلالات ومغازٍ، وعن شعر جيد، لا رديءٍ، وعن متلقٍّ حصيف يستطيع أن ينظر في العماء، وينجو من شرك المتاهة، ويهتدي إلى نهج قَوِيم في تِيهِ الظلام، فيستخلص معاني ودلالات.

كثير من إشارات «**هكذا سدى**» وبعض قصائده تجعل النقطة أصل الكون الشامل: (كُنْ)، فكانت السماوات، والأراضي، والأفلاك، والعناصر...؛ وكانت الحروف، والكلمات؛ الشِّعْرُ مخلوق الشاعر الذي يسعى أن يسوي خلقه في أحسن تقويم. لكن هيهات! القصيدة من حيث هي، والمعاصرة بصفة خاصة، ليست إلا نسيجاً مزركشاً منمنماً ذَا أطياف ألوان تتداخل وتمتَزِج؛ الشاعر لص

(30) رشيد المومني، **هكذا سدىً**، فاس - المغرب، 2007.

(31) المرجع المذكور، ص. 12.

(32) المرجع المذكور، ص. 121.

(33) المرجع المذكور، ص. 125.

أعمى، أو كالأعمى، بما أثاره الواقع في عَيْنَيْه من غبار جعل عين البصيرة، والبصر، عمشاء، وبحجاب اللغة المليئة بالتّزييف، وبالإضمار، وبالتكنِيَة، وبالتعمية، وبالتورية، وبِسَدِّ الجسد المنيع الذي يَحُولُ دون نور المعرفة اليقينية، وبسجن الْحِبْرِ الذي يُحِيلُ الفسيح الواسع إلى ضيق حرج. تتطلب المعرفة اليقينية التَخَلُّصَ من حبس الواقع، والجسد، واللغة، والانطلاق إلى الواقع الممكن المتعدد، وترويض الجسد، حتى يفارق المادة فينفتح على عوالم الروح، وتفكيك اللّغة، وهدم وظائفها المعتادة؛ أي الخروج من المنطق الدِّيكَارتي: «أنا أفكر، إذن، فأنا موجود» إلى الهلوسات الشعرية: «أنا لا أفكر، فأنا موجود»؛ أو شئنا نتصرف في القول المأثور: «النَّاس نيام، فإذا ماتوا استيقظوا» بـ «**الشعراء أناس عاديون، فإذَا تَهَلْوَسُوا أَبْدَعُوا**».

ليست الكتابة الشعرية رصف مفردات، أو تلاعباً ببياض الصفحات، أو توليف حذلقات، لكنها معاناة. لهذا صار «المحو» من قبيل الموضوعات الأساسية في الشعر المعاصر لدى هذا التيار من المبدعين:

يَتَعَهَّدُ

بِالْمَحْوِ

مَا

يَتَعَهَّدُهُ[34]

بِالْكِتَابَةِ

ليست الكتابة الشعرية متاحة لعديمي الموهبة الكسالى، لكنها عذاب لذيذ يعانيه الشعراء الْمُصْطَفَوْنَ الأخيار الذين ينسلخُونَ من الإنسانية إلى «الملكية» في لحظة من اللحظات، فيرون الكون وحدة واحدة؛ هي القصيدة الشعرية. هكذا يصير كل ما في الوجود حروفاً، وكلمات، وبَيَاضاً، وسواداً، وبحوراً شعرية. وقصيدة (بِحَار مالك بن الريب)[35] تُبَيِّنُ هذه الرؤيا؛ هناك بَحْرُ المراثي، وبَحْرُ الزمهرير، وقطيع اللغة، واستغاثة **الريشة** بِأنامل الماء، **والحكْي** الْمُخَلَّلُ في ماء

---

(34) المرجع المذكور، ص. 20. وقد بأرَ على هذه الأسطر بخط غليظ في آخر صفحة بيضاء.

(35) المرجع المذكور، ص. 93-98.

الأساطير، وأوْهَنُ البيوت ما بنت أيْدِيهم؛ كما أن (جناحُ القصيدة)[36] تَعْكِسُهَا:

هَذَا الجناحُ
مِنْ هَجْسٍ دُكْنَةٍ كَتُومٍ
لِذَلِكَ أطمأنَّ لِلْبَيَاض ريشُهُ الشَّبِيهُ بأحْرُفٍ مُحَجَّبَهْ

. . . .

هَذَا الْجَنَاحُ لَيْسَ جَنَاحاً
هُوَ ظِلُّ فِكْرَةٍ طارت للتوّ مِنْ رَأْسٍ نَمِلَةٍ
قَدْ تَكونُ رَأْسَكَ

. . . .

أوْ
رَأْسَ قصيدَةٍ مَسَّتْ أَعْيُنَهَا أَجْنِحَةُ الأَرَقِ
فَأَطْبَقَتْ أَجْفَانَهَا.

III ــ نظريات

إذا كانت النقطة هي سِرُّ التَّكوين، وعلة الوجود بما فيه من حضارات، وثقافات، فإنه لا غرابة أن يقرر الباحث أنها أساس الموسيقى، وإذ الموسيقى نواة اللغة والشعر، فإننا سننظر في البنية الموسيقية لدواوين «**بين الحبر وبيني**» و«**أعدني... إلى رحم المحبرة**»، و«**هكذى سدىً**». يتجلى المكون الموسيقي في عناوين بعض القصائد، وفي كيفية تجزئتها إلى مقطوعات، وفي ذِكْرِ بعض المفردات المستعملة في ميدان الموسيقى.

1 ـ تذكيرٌ

على أننا لن نَكْتَفِي بهذا القول العام، وإنما نرى أن نذكر بالمذاهب

---

(36) المرجع المذكور، ص. 146.

الموسيقية الأساسية التي عرفها جزء من البشرية على الأقل؛ وهي المقامية، والتناظرية، والتوافقية، والتسلسلية[37]، والتقليليّة.

سادت المقاميّة التي تأسست على مبادئ ميتافيزيقية (وحدة الوجود)، وانتظامية (اتّصال الأكوان)، وتطابقية (كل شيء يطابق كل شيء) ورياضية (تناسبية وتنافرية)، ثم على قواعد إجرائية، مثل الطنين، وأجزائه، وذي الأربع، وذي الخمس، وذي الكل مرة واحدة، وما تألف منه ومن أحد السَّابقين، وذي الكل مرتين بمكوناته من المفروضة، ورئيسة الرئيسات، والمتوسطات، والمتصلات، ورئيسة الحادات، وحادة المفترقات، ونهاية إفراط الحادات.

ما يهمنا أكثر هو تطابق مكونات الوجود، وخصوصاً بين ما في العالم العلوي الذي هو فوق القمر، وبين العالم السُّفْلِي الذي هو تحت القمر، وخصوصاً الإنسان؛ وبناء على هذه النظرية، فإن كل ما في الكون من موجودات ظاهرة، وخفية، تتماثل، وتتشابه؛ وخير مصداق لهذه النظرية الخطاب الشعري بصفة عامة، والمقطُوعات، والقصائد الحديثة والمعاصرة بصفة أخص. ويظهر أن الصيرورة التاريخية العقلانية لا تغير من جوهره ما دام يستعمل اللغة الطبيعية.

هيمن بعد القرن الحادي عشر إلى بداية القرن السابع عشر المذهب التناظري الذي يتأسس على التقابل بين مكون مكون، وبين واحد، أو اثنين، أو أكثر، كما بينت ذلك كتب البلاغة في باب المقابلات، والمتضادات، وكتب الموسيقى الخاصة. وإذا ما سلمنا أن التناظر من بين مكونات الفكر الإنساني، فإن الحديث عن مبدئه يصير تحصيل حاصل؛ لذلك يجب أن ينصب التفكير على أنواعه، ودرجات كل نوع، وعلى وظائفه؛ وهذا ما اهتمت به الأبحاث قديماً، وحديثاً، وخصوصاً السيميائيات؛ وأما إذا **جعلنا المفارقة منه**، فإنه يصير لُبَّ كثير من الشعر المعاصر.

فرض مذهب التوافقية نفسه منذ بداية القرن السابع عشر إلى يومنا هذا؛ وهو وليد العقلانية، وبداية الثورة الصناعية، والعلوم التجريبية المخبرية؛ لذلك، فإن مكوناته هي التراتبية، بما تقتضيه من أسَاس، وثابت، وجوهري

(37) يُراجع القسم الثاني (المسارات) من الجزء الأول لمعرفة مكونات الموسيقى المقامية، والجزء الثاني (النظريات والأنساق) للاطلاع على مبادئ التناظرية والمقامية والتسلسلية.

وثانوي، والصيرورة بما تعنيه من بداية، ونهاية، والتَّنَبُّؤِيَة وما تستلزمه من ملء لأنواع الفراغ، وتخلص من الدخيل؛ يتضافر في هذا المذهب ما هو إنساني بما هو ظرفي، وهذا ما جعله يصمد أمام الهزات التي تعرض لها منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ وهكذا كلما اعتقد الناس أنه احتضر أعادت له الحياةَ مذاهبُ أخرى؛ وإذا ما صح هذا، فإن البنية الشعرية، وخصوصاً ما كان مركباً منها، محكوم به.

انبثق المذهب التسلسلي لإزالة مفاهيم التوافقية، مثل الهيمنة، والأساس، والثابت، والمحط، وأنواعه. وقد تبنى السلم الملون ذا الاثنتي عشرة نغمة متكافئة لا تهيمن إحداهما على أخرى؛ وقد منحت له الخواص التالية: التسلسل، والقهقرى، وعكس القهقرى. . ؛ وهو بهذا عاد إلى نظرية التناسب الرياضية التي تأسست عليها الموسيقى الخالصة، والموسيقى الشعرية. وما يعنينا هنا هو أن ننبه إلى أن بعض الشعراء المعاصرين الأوربيين التجأوا إلى هذه التقنية لكتابة بعض أشعارهم مما كان له صدىً، ورَجْعُهُ، لدى بعض شعراء العربية الذين استفادوا من هذه التجارب.

طلع التيار التَّقْلِيلِي[38] في سنوات الستين بالولايات المتحدة الأمريكية. وينبني هذا التيار على الاقتصاد في الوسائل المستعملة بحسب شعار: **الأقل هو الأكثر**[39]؛ ويذكر الباحثون في هذا التيار أن النحاتين، والتشكيليين، ورسّامي المصطنعات، والموسيقيين، تبنوه، ومع أنهم لم يذكروا الشعراء، فإننا نُخَمِّنُ أنهم أسهموا في اعتناقه؛ وقد دعيت آثار الموسيقيين بـ (الموسيقى التكريرية)؛ وإذا ما صدق تخمينُنَا، فإننا نجعل منه (الأشعار التكريرية)، والشذرات التي انبثقت في هذا المناخ؛ وخصائص هذه الموسيقى؛ هي:

- العودة إلى التوافقية.

- تكرار الجمل، أو المكرورات، أو الخلايا، مع بعض التنويع المتدرج، بحيث إنها تستعمل ربع الطنين، بل ثمن الطنين في مرونة، وعدم دقة، وفي أقل

---

(38) التقليلي (Minimaliste)؛ وهو استدراك على ما قدمناه في الجزأين السّابقين. وَلْتُرَاجَعْ الشبكات العنكبوتية.

(39) الأقل هو الأكثر: (The Less is More)؛ وسنزيد هذا توضيحاً في الفصل الثالث.

عدد ممكن؛ وقد وجدت هذه الموسيقى رواجاً، ونجاحاً، في الهند، وفي أندونيسيا، وفي أفريقيا الملونة، كما أن نبضاتها مطردة؛ ومن السهولة بمكان مضاهاة كثير من الشعر المعاصر بهذه الموسيقى؛ فهناك كثير من نصوصه عبارة عن شذرات، وتكرارات، في تراكيب قليلة، مع المحافظة على قوالب تفعيلية مطردة.

يتضح مما قَدَّمنا أن هذه المذاهب التي توالت لم يَجُبَّ بعضها بعضاً، وإنما كان يعدل، أو يغير، اللاّحق السابق. وهكذا، فإن كثيراً من نبهاء المجددين من الموسيقيين كانوا يعودون إلى التراث للاستفادة منه. قد عاد باخ إلى التناظرية، واستوحى منها التَّسَلْسليون، وقد رجع التقليليون إلى التوافقية، مما جعل هذه المذاهب تتعايش مع بعضها بعض في حقبة وَاحِدَةٍ؛ ويفرض علينا هذا الوضع أن نقترض من مخزوناتها جميعاً لتحليل موسيقى الشعر، كما يوجب علينا أن لا ندعي أن الشاعر العربي اطلع عليها، ووظفها في شعره عن قصد؛ لكن يصح الزعم أنه حاكى ما رآه، أو سمعه، أو قرأه، فنسج على منواله، مع بعض اطلاع على الظروف التي أدت إلى إنتاجه، أو بدونها. على أن ما نلزم به أنفسنا هو أن هناك ثوابت إيقاعية يشترك فيها الشاعر العربي مع غيره من شعراء العالم كله، وأن هناك مادة يجب التعامل معها باحتراز، وتحفظ، حتى لا يصير المقصود هو البرهنة على صحة النظرية.

2 ـ أشكال

لهذا، فإننا سنختار نماذج لنحَلِّلَها ضمن هذا المنظور من الدواوين الثلاثة؛ وأولها هو قصيدة (بين بياضين)؛ لكن ما هو الشيء الذي بين بيَاضَيْنِ؟ إذا أردنا أن نكون حَرْفيين فهو السواد، أو الشعر المكتوب؛ وإذا أحْبَبْنَا أن نصير رَمْزِيِّين فهو الوجود العيني بين عدمين، أو الشاعر قبل الوجود، وبعد انتهاء الوجود.

للإجابة عن هذه التخمينات علينا أن ننظر في كيفية تحليلها؛ ستتَّبعُ طريقتين؛ إحْداهما أفقية، وثانيتهما عمودية. تتجلى الأفقية في تتابع المقاطع وتواليها، وسنرصد الحدود بينها بتكرار بعض التراكيب التي تتخذ منطلقاً لتنمية الموضوعات؛ وها هي: أولاً: (1) في وضع رفوفي (1 ـ 30)؛ (2) في وسع حروفي 31 ـ 34)، (3) في وسع حروفي (35 ـ 60)، (4) في وُسْعِي (61 ـ 96)؛

ثانياً: (1) في وسعك (97 ـ 99)، (2) في وسعك (100 ـ 101)، (3) في وُسْعِ بِيسُوا (102 ـ 104)، (4) بَلْ فِي وُسْعِ (105 ـ 107)؛ ثالثاً (1) قالوا (108 ـ 113).

يتحدث في (أولاً) عن الرفوف، والحروف، والذات في ضمير المتكلم؛ وفي (ثانياً) يتكلم عن وسع الآخرين بكاف الخطاب، أو بضمير الغيبة؛ وفي (ثالثاً) يلخص الرأي العام.

أ ـ بنية توافقية

إلا أن هذه الخطية ترافقها العمودية؛ ذلك أنَّ حديثه عن عدة موضوعات يتآنى: الحديث عن الحروف، وشهادتها، وشكواها، وعجزه، وكتابته أقوالاً مزيفة، ثم يعيد، ويبدي في هذه المعاني، ثم يستأنف الحديث عن الكراس الذي هو بمثابة القفطان المرصع بالحروف كيفما اتفق، وبالكلمات المحطوبة بِلَيْلٍ، وعن الحيرة، وعن اليأس؛ لكنه لا يستسلم، بل إنه يسعى إلى حفظ المظاهر بالاستمرار، أو بإرجاء العمل إلى الظرف الملائم، أو بنقل الخطاب إلى ميتا نص، أو بِنَعْيِ النص في صَمْتٍ. ويجعل هذا التآني تماثلات بين بعض المقاطع: الأول مع الأخير والرابع مع الرابع: I-V-I = I-V-I؛ IV-V = IV-V.

في ضوء هذا سنبرز الثلاثيات التي تتكون منها القصيدة؛

أولها ثلاثية الكتابة: (1-40): (do-Mi-sol).

(1) البحث عن النص (do) (1-11)، (2) النص حائط (Mi) (14-30)، (3) قوة البياض (Sol) (31-40).

ثانيتها ثلاثية تفاهة الكتابة: (41-89): (Mi-Sol-do).

(1) تلفيق (Mi) (41-67)، (2) تجميع (Sol) (68-82)، (3) حيرة (do) (83-89).

ثالثتها ثلاثية التخلي عن الكتابة: (90-113): (Sol-do-Mi).

(1) الغرق في الدواة (Sol) (90-96)، (2) نَعْيُ النص (do) (97-107)، (3) اللاّشيء (Mi) (108-113).

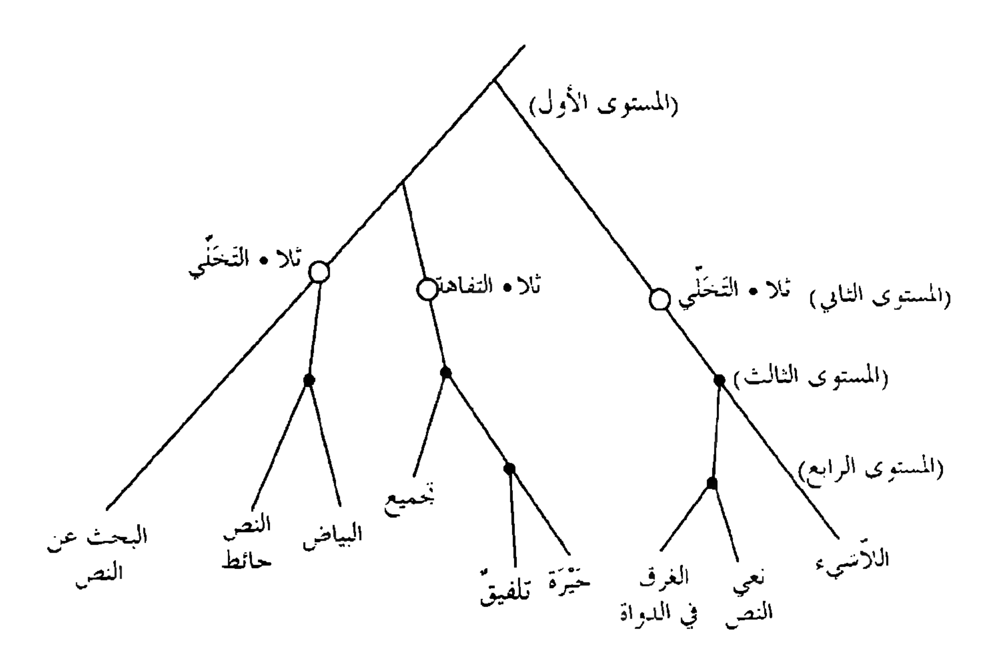
وحينما نَضُمُّ بين المتماثلات، فإن الحصيلة تكون كالآتي:

1) البحث عن النص ـ حيْرَة ـ اللاّشيء

2) النص حائط ـ تلفيق ـ نعي النص

3) البياض ـ تجميع ـ الغرق في الدواة.

ويمكن تجميع هذا في التشجير الآتي:



إلاّ أنه من الممكن حذف بعض الثلاثيات تدريجياً إلى أن يبقى على الأهم منها. هكذا يمكن إبعاد (قوة البياض ـ تجميع ـ الغرق في الدَّواة) في مرحلة أولى؛ ثم إزالة (الحائط ـ تلفيق ـ نعي النص) في مرحلة ثانية. لهذا تبقى الثلاثية الأساسية (البحث عن النص ـ الحيرة ـ اللاَّشيء) في مرحلة ثالثة؛ أي (I ـ V ـ I)؛ ومن الجائز حذف (الحيرة ـ اللاّشيء) في مرحلة رابعة؛ أي أن ما يبقى هو (البحث عن النص: I).

من الممكن أن تستخلص ثلاثية من كل واحدة من الثلاثة باعتماد على التقاليد اللغوية العادية؛ هكذا، فإن «الانهيار» خاص بالبناء، وشبهه، و«الوسع»

بالإنسان، و«الرفوف» بالكتب؛ وعليه، فإن هناك الأثلوثات الآتية.

ـ الرفوف ـ الحائط ـ الإنسان

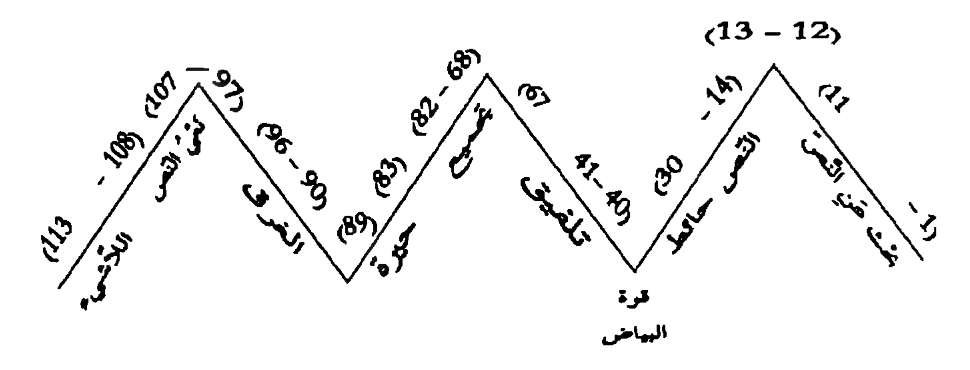
ـ الشيء ـ الإنسان ـ الحدث

(الحائط) الإنسان (الرفوف)

ـ الإنسان ـ اللوح ـ اللغة

الإنسان (الرفوف) (الحائط)

وإذا صح هذا في هذه الأثْلُوثَات، فإنه كذلك في الأخريات؛ لكننا لن نفعل، وإنما نترك لمن أراد أن يقوم بذلك؛ على أن واجب البحث يفرض أن ننبه إلى أن وراء هذه الأثْلُوثَات والعلائق بينها ما يدعى بـ (التمطيط)؛ ويعني أن هناك بداية، أو منطلقاً، أو نواة تمطيط، بقوة، أو بضعف، أو بتقدم، أو بِاسْتِبَاقٍ، إلى أن تصل إلى الذروة، ثم تبدأ تَنْحَطُّ بالكيفيات نفسها إلى النهاية؛ وما بين البداية، والذروة، وما بين الذروة، والنهاية يسمى بـ (الجهة)؛ يحكم القصيدة هذه هذا النوع من الإيقاع العميق الَّذِي نبه الشاعر إليه بالسليقة أحياناً، وبِتَرْكِ أمر التحديد إلى القارئ أحياناً أخرى. لهذا يمكن توضيحه في الخطاطة الآتية:



تفاهة الكتابة التخلي عن الكتابة

ثلاثية الكتابة

القمـم:

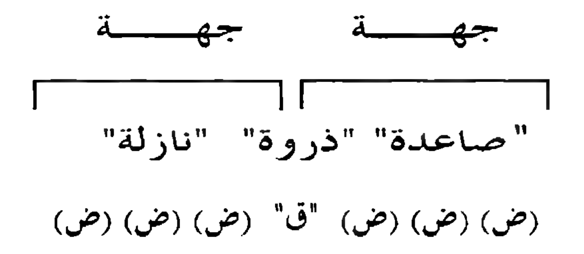
القمة الأولى: لا فرق إذن بين بياضين. . ؛ **القمة الثانية:** في غربة أحلام حداثي؛ القمة الثالثة: عليك بِنَقْل اللعبة للميتا نص نهائياً.

السفوح:

السفح الأولى: في وسع رفوفي؛ **السفح الثاني:** ومِنْهَا. . . ؛ **السفح الثالث:**

النُونُ ولا سطح؛ **السفح الرابع:** لا شَيْءَ.

هناك تناوب بين المسار الطالع إلى القمة، والمسار النازل منها؛ وكل مسار يمكن أن يحتوي على ثلاث درجات، مما يجعل القمة موقعاً وسطاً؛ وهذا يحقق ما سمي برقم سَبْعَة السِّحري[40]:



ومبدأ أن المجموعات ذات المكونات الضعيفة يجب أن تحتوي على مكون واحد قوي؛ ومعنى هذا أن هناك ثلاث «ذرى»، وأن ما تحتَها أرْبَعٌ وعشرون: وما يهيمن في القصيدة هو التمطيط التجميعي؛ إذ ليس هناك تكرار تام للتراكيب، وإنما يكرر بعضها فقط: (في وسع رُفُوفِي ـ في وسع حروفي ـ في وسع حروفي ـ في وسعي)؛ في وسعك. . في وسعك ـ في وسُعْ بِيسُوا ـ بل في وسع)؛ و(قالوا ـ قالوا) لكن هذا الأخير قد يكون من قَبِيلِ التقدمي.

يؤدي هذا إلى افتراض أن النص الشعري ينمو بالاستباق؛ هكذا يمكن اعتبار التراكيب الآتية مِنْ نَوْع الاستباق:

(40) لفهم هذا التحليل يجب الرجوع إلى الفصل الأول والثاني بالقسم الأول من الجزء الثاني.

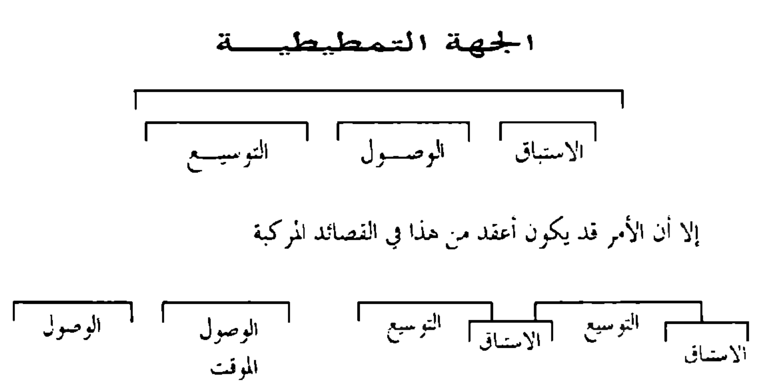
ـ أثَمة شيء يحدث بالفعل. . . وما من شيءٍ يحدث. . .

ـ أبحث عن نصي الغائب. . . إن كان النص هو الغائب. . .

ـ أنا قُذْوَتِي الحائط. . . دَعْكَ من الحائط والْمَبْكَى. . .

ـ مُنْذُ سنين وأنا بالعتبة. . . أنَا بالعتبة. . .

وإذا كان الاستباق يحدث توتُّراً بالسؤال في انتظار الجواب، والبحث الذي يؤدي إلى الحصول على شيء، أو لا شيء، أو الإيمان بشيء، ثم النهي عنه، أو التَّنْبِيه إلى ما سَيَحْصل من تفاصيل؛ وعليه، فإن المستبق سيكون هو **الوصول**، أو **التوقف**، أو **توسيعه** بعض التوسيع:



إلا أن التحليل يمكن أن ينْزل إلى مستوى الأقوال الجزئية:

1) في وسع رفوفي – أن تنهار عَليَّ اللحظة – لا شيء سيحدث

الاستباق — التوسيــع — الوصول

2) ماذا بَعْدُ؟ – أثمة شيء يحدث بالفعل – هنــا خَيْثُ...

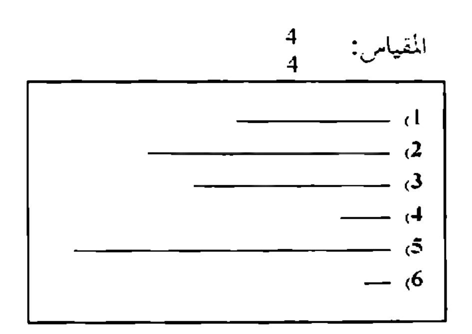
الاستباق — التوسيــع — الوصول — التوسيع

ب ـ بنية إيقاعية

ركزنا فيما سبق على جزء من النظرية الإيقاعية، وهو التوافقات التي تربط بين مكونات القصيدة؛ وها نحن الآن نخص بالحديث مكوناً آخر، وهو **الوزن**،

وما يقتضيه من مقاييس؛ وأساس البنية الوزنية هو النقرة، أو النبضة بصفة عامة، وحينما تجزأ القطعة إلى أقسام متساوية من حيث المدة الزمنية، فذلك هو المقياس الذي تُسنَدُ إليه قيم زمنية؛ والمقياس يمكن أن يكون ثنائياً، أو ثلاثياً، أو رباعياً؛ وأما ما زاد على هذا، فإنه مركب.

وسنرصد مقاييس هذه القصيدة معتبرين الصوت، والصَّمْت، كشأن الموسيقيين، أو السواد، والبياض كفعل الشعريين؛ ويتطلب هذا الاعتبار أن نأخذ أطول سطر بالقياس إلى غيره، ثم نحيطه بشكل هندسيٍ لِنُحَاصِر الصوت، والصمت، ثم نحلل المكتوب إلى مقاطع، مع إسنادِنَا، لِكُلٍّ واحدٍ منها، قيمةً عددية ترجع إلى قيمة مطلقة، وما تبقّى يكون هو زمن الصمت؛ لتوضيح هذا، نعالج الأسطر الستة الأولى من (بين بياضين):



– المقاطع :	فـــي	وُسْ	عِ	رُ	فُـــو	فِـــي
– أسماؤها :	طويل	أقصر	قصار	قصار	طويل	طويل
– الهياكل :	c v v	cv c	c v	c v	c v v	c v v
– علامات: الزمن						
– القيـم :	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	1	$1 = 3\frac{1}{2}$

أ ثَ مْ مَ تَ شَيْ ءُ نْ سَ يَحْ دُ

ثُ بِنْ فِعْـــ لِ = $2\frac{3}{8}$

هُـــ نَـــا

$\frac{1}{8}$ 1 – $1\frac{1}{8}$

يتضح من هذا ما يلي:

1) أن مقدار زمن الصوت والصمت ليس مُرْتَبِطاً بمقدار امتداد السَّوَاد؛ ذلك أن سطر (5) أطول من سطر (1) لكنه أقل قيمة زمنية منه؛ ومعنى هذا أن نوع المقاطع هو ما يحدِّدُ قيم الصوت، والصمت، الزمنية. فقد يكون مقطع (طوال) أكثر زمناً من سطر ذي مقاطع (قصار). وبهذا، فإن حاسة البصر تَخْدَع أحياناً.

2) أن قيمة الصمت/البياض في السطر (1): ؛ أي ومضه: 𝄾 $\frac{1}{2}$؛ وفي السطر الخامس: $1\frac{1}{4}$؛ أي طرفة 𝄺 : 1، ولمحة 𝄽 : $\frac{1}{4}$؛ وفي السطر السادس: $2\frac{3}{4}$؛ أي لحظة 𝄻 :2، وومضة 𝄾 : $\frac{1}{2}$، ولمحة 𝄽: $\frac{1}{4}$.

3) على أنه من الممكن إنقاذ نظرية البصر بمراعاة مقدار السواد، والبياض، بتصغير القيم الزمنية، كأن يقترح لـ (طوال): 1، (أطول) $\frac{1}{2}$، و(طويل) $\frac{1}{4}$ و(قصير) $\frac{1}{8}$، و(أقصر) $\frac{1}{16}$، و(قصار) $\frac{1}{32}$.

4) أن المهم هو أن «**بين الحبر وبيني**» يهيمن عليه البياض، والصمت، واقعاً، ومعجماً؛ فمن حيث المعجم، فإن أطول أسطره لا يتجاوزُ ستَّ كلمات، وأقصرها حرف، أو كلمة واحدة، كما كان يلجأ أحياناً إلى نقط الحذف؛ وأما من حيث المعجم، فإن الشاعر كثيراً ما عبر عن أنه يعيش في مكان ضيق حرج؛ فهو جالس على هذا المقعد ذي الحيز الصغير الموحي بالخلوة وَالْوَحْشَةِ، وهو مُنْحَصِرٌ في هذه الصفحة التي هي مجال لرصف الأوهام، وتَضْفِيف العجز، وهو في (هُنَا) التي يكتسحها البياض، وهو في هذه الحبسة التي تنقذُه منها نقط الحذف الفاغر فَاهُ، أو هو يوظف هذا الإبداء، والإعادة.

خاتمة

«**بين الحبر وبيني**» بيان عن الكتابة الشعرية المعاصرة في إطار نظرية ما بعد الحداثة، من حيث إن النص عبارة عن مجموعة من الموضوعات، والأفكار، والتراكيب، والمفردات، يُؤَلِّف بينها في فضاء الصفحة التي تصير شبيهة بالفسيفساء. هكذا أشار الشاعر إلى أعلام من الشعراء، والفنانين، وإلى قضايا، وموضوعات، وحكايات؛ وقد انتقد هذا النوع من الإبداع في القصائد الأخيرة بالديوان: اخْتِلاَسٌ مِنَ الشعر العالمي، وإغارة على شعر المجاطي، وشعراء

العرب القدامى، مع محاولة إخفاء تلك الأفعال بتمويهات ذكية، وتجميلات مصطنعة، وركوب مطية الميتانَصِّية.

«**بين الحبر وبيني**» كتاب نقد صيغ شعراً، لأنه تناول أهم ما هو رائج من مفاهيم في النقد المعاصر؛ على أننا لم نكتف بتحليل مضمونه، وإنما تناولنا البنيات التي صيغت فيها تلك القضايا من خلال اختيار نموذج (بين بياضين)؛ الشاعر، إذن، يعبر عن مناخ فكري عالمي يخضع لتحولات جذرية متعددة الأبعاد.

جـ ـ بنية ممتزجة

في هذا الإطار سنتعرض إلى الأساس الموسيقي لـ «**أعدني... إلى رحم المحبرة**»، و«**هكذا سُدىً**». يوحي «مفتتح» بدلالة مُعَيَّنة في التأليف الموسيقي، إذ يكون مقدمةً لما يليه، كما هو شأن «ترنيمة» و«مَوَّال» و«رباعية» و«صَوْت» التي تحيل على الموسيقى الدينية اليهودية، والمسيحية، وعلى النوبات الأندلسية. هكذا كتب «خمس ترنيمات لبحرٍ هادئ»، و«مَوّال للعام 2006»، و«رباعية الزمن الْيَبَاب»، و«صوت آخر»؛ ديوان «**أعدني... إلى رَحِمِ الْمِحْبَرَة**» مقطوعات شعرية منسوجة على منوال التأليف الموسيقي

توضيحاً لهذه الأقاويل، فإننا سَنُبَيِّنُ تركيب بعض المقطوعات، ثم نحاول أن نفحص ذلك التركيب في إطار التقاليد الموسيقية التي أشرنا إليها. يبدأ الديوان بـ «مفتتح»، وهو ثقيل الأنغام، و«وردة الليل... وردة الأمس»، وهي خفيفة الإيقاع؛ وهاتان المقطوعتان استهلال، وعمل، يمهدان إلى صلب الموضوع؛ ويمكن أن نصنف مقطوعاته بحسب الأنغام إلى ثلاثيات، ورباعيات، وخماسيات، وسداسيات، بحسب تجزيء الشاعر، أو بقراءتنا؛ يمكن تقسيم مقطوعة (دعوة) إلى ثلاثية، وكذلك انعطاف سريع؛ و«خمس ترنيمات...» و«قريباً من حجر الأرض»، و«عادة»، و«مَوّال...» و«أشياء لا توصف»، و«الأماني البلهاء».. إلى رباعية؛ وهناك ما يمكن أن يجزأ إلى خماسيات، مثل «زهرة أخرى»، وما هو خماسية بوضع الشاعر، مثل: «سماء أخرى»، و«إسطرلاب الغيمة والوقت»؛ إلا أن هناك ما هو أعقد من هذا بحيث تتولد عن كل نغمة نغمات فرعية، مثل «إيماءات الولد الدائري»، ومثل سداسية «أعدني... إلى رحم المحبرة».

يتبين من خلال هذه المعطيات أن هناك طَنيناً بين نغمتين، وَطَنِينَيْنِ بين ثلاث نغمات، وَطَنِينَيْنِ ونصف من أربع نغمات..؛ وإذا سرنا فيي هذا الطريق، فإن كل مقطوعة شعرية هي مقطوعة موسيقية تتجلى في عدد من الأنغام، والطَّنِينَات، تبعاً للتقاليد المرعية؛ ومن بينها ما يسمى بالموسيقى المقامية التي تعتمد على ربع الصوت، والطنين، وأعدادها، لِيَكُونَ هناك توليف موسيقي اشتهر منه ذو الأربع، وذو الخمس، وذو الكلِّ مرة واحدة، وذو الكل مرتين؛ إلا أنه ليس من الضروري أن نُطَبِّق هذه الخطاطة حرفياً. فقد نعثر في الشعر على نصف طنين، أو ثلاثة أرباع طنين، أو طنين، أو طنين وربع، أو طنين ونصف، أو طنين وثلاثة أرباع طنين... أو طَنِينَيْن ونصف (رباعية)، وطنِينَيْنِ وثلاثة أرباع.. أو ثلاثة طنينات ونصف (خماسية)، أو ثلاثة طنينات وثلاثة أرباع طنين..؛ والموسيقى القديمة والمعاصرة تسمح بهذا.

توضيحاً لهذا سنختار مقطوعة «شمس أخرى»؛ وعلى الرغم من الشاعر لم يمنح أجزاءها أرقاماً، فإننا سنعتمد على تكرار بعض التراكيب لتقطيعها:

1 ـ شمس ورياح وأصيل (1 ـ 8) (دو)

I — 12 =

2 ـ شمس ورياح وأصيل (9 ـ 17) (ري)

II — 12 =

3 ـ شمس ورياح وأصيل (18 ـ 23) (مِي)

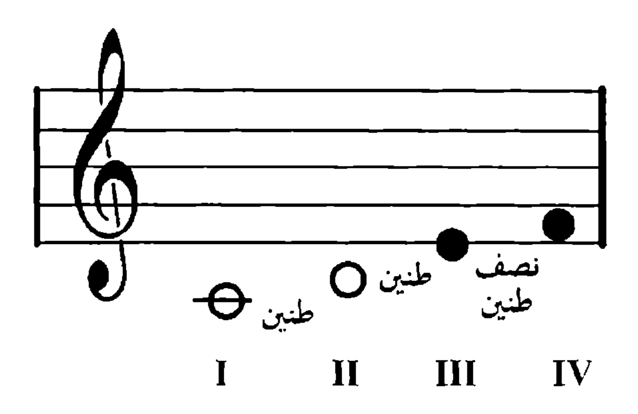
III — 6 =

4 ـ شمس ورياح وأصيل (24 ـ 30) (فَا)

يفرض أن تكون المقطوعة من الذي بالأربع؛ أي أنه ما يتكون من طَنِينَيْنِ وبقية؛ سواء كانت البقية في الأول، أو في الوسط أو في الأخير؛ وهكذا، فإن:

(1 ـ 8) طنين (دو ـ ري)	(12) =
(9 ـ 17) طنين (ري ـ مي)	(12) =
(24 ـ 30) ن. طنين (مي ـ فا)	(06) =

وتبيان هذا أن مجموع الأسطر هو ثلاثون؛ وإذ كل طنين يحتوي على أربعة أجزاء، وهناك طنينان ونصف؛ أي: 4 + 4 + 2 = 10، فإن حاصل القسمة $\frac{30}{10} = 3$ لكل جزء طنين؛ يعني 3 × 4 = 12؛ وبناء على هذا، فإن معتمد التجزيء سيختلف عما يقدمه التركيب. وتدوينه موسيقياً كما يلي:



ويطلق على النغمة أيضاً اسم المسافة التي لكل واحدة منها وظيفة خاصة؛ وهي على التوالي: الأساسية، وما فوق الأساسية، والوسطى، وما تحت الثابتة؛ وما هو أساسي في هذا التدوين، هو: (I - IV). تتحدث (الأساسية) عن الشمس، والأصيل، والرياح، والغيوم، والشط، والرمال، والتويجات الخارجة من أرض خَضْرَاء الضاربة أوتاداً لخيام في الشاطئ، وتعرضت (ما فوق الأساسية) إلى متقابلات كالحضور، والغياب، والملائكة، والشياطين، وثورة البركان، وهدوئه، والعقم، والإنجاب، وأوضحت (الوسطى) الصِّرَاع بين الماضي، والحاضر، والتواريخ، والمواويل، واليأس، والأمل، والعمى، والإبصار؛ وتمثل (ما تحت الثابتة) سذاجة الأطفال الْمَهْوسين بِلعبهم، ولهوهم، وانشغالهم فيما لا يفيد؛ ويوضح هذا أن المقطوعة/اللحن تُصَوِّرُ وضعاً متذَبْذِباً بين الأمل/اليأس، بدون ترجيح جهة على جهة، كما تدل على ذلك النهاية المعلقة: (I - IV).

على أنه من الممكن قراءة هذه المقطوعة بدون اعتبار لما هو أساسي، ولما هو ثانوي، وإنما كل قسم مستقل بنفسه؛ حديث عن (الغيوم)، و(الأغاني..) و(التواريخ..)، و(المضي إلى الحديقة..)؛ ولهذا يصح عكس هذا الترتيب،

والرجوع به الْقَهْقَرَى: (الْمُضِيُّ إلى الحديقة. .)، فـ (التواريخ. .)، فـ (الغيوم)، كما يمكن أن يكون الأمر هكذا: (الغيوم، التواريخ)، و(الأغاني ـ المضي إلى الحديقة).

ما يلفت الانتباه في هذه المقطوعة و(في غيرها) قلة العناصر المكونة للبنية التركيبيّة: مركب اسمي، ومركب فعلي، مع التقديم والتأخير؛ كما يظهر التقتير فيما يدور عليه الحديث، لكنه يعاد، ويكرر في تماثل، وتوازٍ. ولعل مقطوعات «**أعدني. . . إلى رَحِمِ المحبرة**» جميعَها تندرج ضمن هذا التقليل والتقتير؛ إلاّ أنه أساس التَّوافقات؛ وهذهِ تعديل لتعداد المقامات؛ وجميعها تتأسس على التقابلات.

إذا اتفقنا على هذا، فَلْنَتَقَدَّم خطوة للتعرف على أعداد القوالب العروضية/ الإيقاعية سواداً، وبياضاً؛ تحتوي المسافة الأولى، والثانية على (80) قالباً، لكل واحدة منهما أربعون، وأما نصف المسافة فيضم (20) قالباً؛ والقالب هو (فَعِلُنْ ـ فَعْلُنْ)؛ على أننا لَنْ نَكْتَفِيَ بِالْحِبْرِ، لكننا سنهتم بالبياض أيضاً؛ أو فلنقل بالصمت/ الصَّوْتِ. ذلك أن البياض والسواد يتكاملان لإنتاج المعنى والإيقاع؛ لهذا، فإن قراءة الأسطر تستلزم التوقّف في أواسط الأسطار، وفي نهايتها، تبعاً للقيمة الزمنية المخصصة لكلّ علامة.

أشرنا قبل إلى فقر المكونات التركيبية والمعجمية التي تعاد وَتُكَرَّرُ؛ وتزداد درجات التكرير حينما تكتب الأسطر بكيفية أخرى:

1 ـ شمس ورياح وأصيل، وغيوم تمرق فوق رمال الشط. . .

2 ـ شمس ورياح وأصيل، وتُوَيْجَات تخرج من أرض خضراء. . .

3 ـ فتضربُ أوتاداً (فوق الشَّطّ)

4 ـ وَتُقِيمُ خِيَاماً (فَوْقَ الرَّمْلِ)

شكل كتابة الأسطر له دور مهم في دلالة المقطوعة، لذلك، فإن الشاعر ملزم بأن يتفطن إلى الفروق بين الكتابة السطرية، وبين الكتابة النثرية، وكذلك المحلل الذي ينبغي أن لا يقتصر على ما يراه بِبَصَرِه، لكن عليه أن يستخدم بَصِيرَتَه أيضاً.

وإذا اخترنا مقطوعة جزأناها إلى الذي بالأربع، فإننا سنتناول مقطوعة (زهرة أخرى)، وسنقسمها إلى الذي بِالْكُلّ، اعتماداً على المكررات التركيبيّة:

1 ـ أعرف أن طريقي . . . (1 ـ 3). (ضو).

2 ـ أعرف أن جبال . . . (4 ـ 6). (ري).

3 ـ أعرف أن الوحشة . . . (7 ـ 8). (مي).

4 ـ أعرف أن . . . (9 ـ 12). (فا).

5 ـ أعرف أن الصوت . . . (13 ـ 15). (صول).

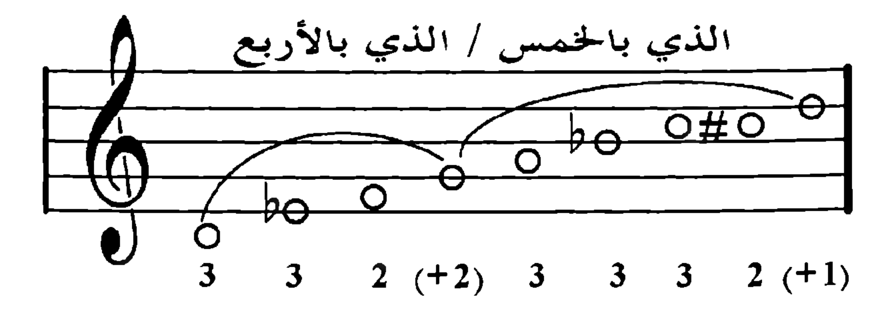
6 ـ ولذا، أترك سهمي . . . (16 ـ 18). (لا).

7 ـ لَعَلَّ الزهرة . . . (19 ـ 20). (سي).

8 ـ أو تخرج . . . (20 ـ 21). (ضو).

سيراً على التقاليد الموسيقية الإغريقية والعربية وبعض الاجتهادات المعاصرة، فإننا سنعتبر أن ما بين مكررة ومكررة ثلاثة أجزاء من الطنين؛ ومعلوم أن ذا الكل مرة واحدة يتألف من ذي الأربع، ومن ذي الخمس؛ وعليه، فإن التدوين يكون كالآتي:

الذي بالكل مرة واحدة



يقرر المختصون أن النغمات الأساسية، هي: (I - IV - V) يتحدث (الأساس) عن الْفَجِّ العميق الذي يتسرَّب منه الضوء المنبعث من البحر الهادي،

ويؤكد (فيما قبل الثابتة) عن الدم المسفوح للقاءِ ذات ضفيرة متعجرفة، وفي (الثابتة) يعبر عن يقين صوت مشدود إلى اللون الأزرق، والأحمر؛ وأما في الثانويات فالكلام عن ذوبان جبال الحب، ومُضِيِّ الليلَ، والعمل الإيجابي، والأمل في الحب، والطمأنينة؛ مدار الحديث إذن عن الأمر المصحوب بالعمل؛ وإذا ما توافرت له أسبابُه فإن الرَّجَاءَ يتحقق: (I - V - I).

إلا أن المقطوعة تتحدث عن موضوعات الطريق المضيء، وجبال الحب، والوحشة، وكبرياء المرأة، ويقين الواثق؛ وكل مَوْضوعة مستقلٌ بعضها عن بعض، إذ ليس هناك وصل لغوي بين المكررات (الموضوعات)، فلا أدوات عطف، ولا ضمائر؛ لكن ما يجمع بينها هو تماثل التركيب:

فعل، وأداة، وجملة، ومكملات

ومحور الذات الشاعرة المتجلية في ضمير المتكلم؛ وهكذا، فإن المقطوعة عبارة عن دفقات عاطفية متتالية تعبر عن توتر عنيف، وعن عزم حاسم لعدم الاستسلام.

على أن القصيدة الأخيرة (إيماءات الولد الدائري) معقدة تستلزم تأنِّياً كبيراً؛ ومما يساعد على التغلب عليه المكررات، وتجزيء الشاعر؛ وبناء على هذا، فإن كل مجموعة أبيات عبارة عن الذي بالأربع، وعن الذي بالخمس، أو عن أساسية، وما فوق أساسية، ووسطى، وما تحت ثابتة، وثابتة.

(1) ـ عدم المكوث (الأساسية) I.

ـ أفول الشَّمس (ما فوق الأساس) II.

ـ عدم السفر بعيداً (الوسطى) III.

ـ عدم كونه نَوْرَساً (ما تحت الثابتة): IV.

(2) ـ عدم تذكر أيام الطفولة (الأساس) I.

ـ عدم استطاعته مَدَّ اليَد (ما فوق الأساس) II.

ـ عدم تذكر أفعاله الأولى (الوسطى) III.

ـ عدم كونه نَوْرَساً (ما تحت الثابتة) IV.

(3) ـ الولد السعيد (الأساس) I .

ـ الرؤيا المبتهجة (ما فوق الأساس) II .

ـ الرسم فوق صفحة الماء (الوسطى) III .

ـ التمعن في صفحة الماء (ما تحت الثابتة) (IV - I)؛

(4) ـ الولد المتأمِّل (الأساس) I .

ـ مرور الوقت (فوق الأساس) II .

ـ الاختلاء بالنفس (الوسطى) III .

ـ تعاقب الليل والنهار (ما تحت الثابتة) IV .

ـ انقضاء النهار (الثابتة)V . : (V - I)؛

(5) ـ تعليم الأبناء كيفية نسيان النَّهار (الأساس) I .

ـ تعليم الأبناء كيفية كراهة الشعر (ما فوق الأساس) II .

ـ تعليم الأبناء كيفية السباحة (الوسطى) III .

ـ تعليم الأبناء كيفية الصيد (ما تحت الثابتة) IV .

ـ تعليم الأبناء كيفية السير بتؤدة (الثابتة) V : (V - I).

(6) ـ تعليم الأبناء أبجدية أخرى (الأساس) I .

ـ تعليم الأبناء أغنيّات جميلة (ما فوق الأساس) II .

ـ الطيران بعيداً (الوسطى) III .

ـ الابتعاد عن الضلالة والوهم (ما تحت الثابتة IV) . (IV - I).

(7) ـ الاشتهاء (الأساس I).

ـ تحقيق الشهوة (ما فوق الأساس II).

ـ لحظة الغفوة (الوسطى III).

ـ نورس (ما تحت الثابتة IV).

ـ الوحدانية (الثابتة V) : (V - I).

(8) ـ بلا مجداف (الأساس I).

ـ بلا رؤية (ما فوق الأساس II).

ـ إيصَاد الأبواب (الوسطى III).

ـ توهم مجيءِ الجد (ما تحت الثابتة IV).

ـ مثل الغمامة (الثابتة V) : (V - I).

(9) ـ طُيُورُ الْبَجَعِ (الأساس I).

ـ الغيوم (ما فوق الأساس II).

ـ ملء أوقات الفراغ (الوسطى III).

ـ ملء الأماكن الفارغة (ما تحت الثابتة IV).

(10) ـ السهول (الأساس I).

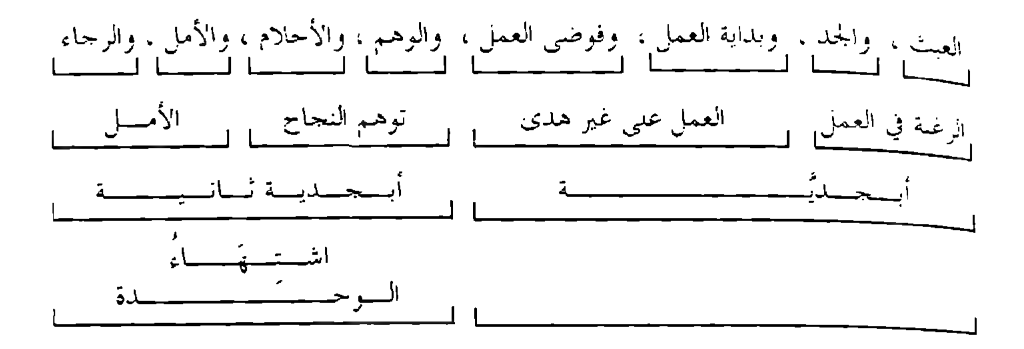
ـ الجبال (ما فوق الأساس II).

ـ قصر العمر (الوسطى III).

ـ الدعوة للحياة في الوحدة IV. (IV - I).

يبدأ هذه المقطوعة بالحديث المتأسف عما ما لم يقم به، ولم يسع إلى تحقيقه ليصير حُرّاً طليقاً مثل طير النورس (1، 2)، لأنه غفَل، وأزجى أوقاته في فراغ، أو في عبث شبيه بفعل الأطفال، (3، 4)؛ لهذا، فإنه يرغب في أن يعلم أبناءه المفيد ليفعلوه، وينبههم إلى الأوهام، والضلالة، فيَجْتَنِبُوهَا (5، 6)؛ ومن بين ما يَجِبُ أن يبتعد عنه مُخَالطةُ الأنام، لكنه لم يَسِرْ على هدى، وإنما صار يخبط خَبط عشواء، لأنه لم يهيِّئ الأسباب والوسائل (7، 8)، بيد أنه لم يفقد الأمل في مجيء أوقات جميلة، وخلوات مُمْتِعَة (9، 10)؛ هكذا بقي متأرجحاً بين وضعي الامتلاك (نورس)/ النقد (إنسان)؛ والعيش في العماية/ النور؛ والعبودية/ وهم الحرية؛ ووهم الحرية/ والتيهان؛ إنه وضع مُعَلَّقٌ بين (IV - I) وبين (V - I).

وعليه، فإن المقطوعة تتحدث عن:



هكذا تنمي المقطوعة بنية عميقة مجردة يمكن تسميتها بـ (اشتهاء الوحدة) للخروج من مَأزق الاجتماع، مما يتطلب تحصيل مؤهلات جديدة تخالف ما هو معروف، لتحفيز الهمة على العمل؛ لكن الوضع ليس من البساطة بمكان، وإنما هو شديد التعقيد، مِمَّا جعله يَبْقَى معلّقاً، ومزيداً من الإيضاح، فإنَّنا نقترح التشجير الآتي:

اشْتِهَاء الوحدة

أبجدية — أبجدية جديدة

الأمل — توهم النجاح — نية العمل — الرغبة في العمل

الرَّجَاء — الأمل — الأحلام — الوهم — فوضى — بداية — الجد — العبث

الوضع المعلق.

وهذه البنية العميقة يمكن اختزالها إلى أن ترجع إلى نواتها الأصلية؛ هكذا يمكن حذف (الرجاء)، و(الوهم)، و(فوضى العمل)، و(الجد) في مرحلة أولى، ثم يزال (الأمَل)، و(الأحلام)، و(بداية العمل) و(العبث) في مرحلة ثانية؛ و(توهم النجاح) و(نية العمل) في مرحلة ثالثة؛ و(الرَّجَاء) و(الرغبة في العمل) في مرحلة رابعة، و(أبجديَّة) في مرحلة خامسة؛ ما يبقى، إذن، هو أبجدية جديدة/الوضع المعلَّق؛ على أنَّ هذا الاختزال ليس مُتَعَسِّفاً، لأن بنية المقطوعة تسمح به؛ فهي مليئة بالتكرار، وبالتماثل، وبالتوازي، مما يسوغ توظيف المنهاجية المتبعة في هذا المجال، ويجعلها غير متكلفة.

بَيْدَ أن الإيقاع ليس موحداً، فليس هناك قالب واحدٌ، وإنما يتداخل (فَعْلن ـ فاعِلُنْ) مع (فَعُولُنْ)، مما يحقق تقابلاً إيقَاعِيّاً يُنْبِئُ عن تقابل معنوي؛ الشاعر يتمنَّى، لكن متمنياته لا تتحقَّقُ، وهو لم يُحَلِّق فلذلك لم يكن مثل طائر النورس، ولم يُصْغِ إلى قَلْبِهِ لِيَلْمَحَ شيئاً يقيه من الْعَنَاء، ولم يتذكر الطفولة، فلذلك لم يصر حُرّاً طَلِيقاً؛ ويلاحظ هذا التداخل أيضاً على مستوى تناوب البياض، والسواد، لكن الإيقاع الشعري يتكون منهما مَعاً، سواء أكانا متساوِيَيْن أم كان أحدهما أكبر من الآخر؛ وإذ أبَنَّا الطريقة التي يمكن أن تستخدم لمعرفة ذلك، فإننا نكتفي بالتذكير بها فقط؛ وهكذا، فلنأخذ مفردة وَاحِدة؛ مثل:

وَحِيداً

– المقاطع	:	وَ	حِيـــ	دَنْ
– أسماؤها	:	قُصَّار	طويل	أقصر
– الهيكل	:	c v	c v v	c v c
– علامات الزمن:		♬	♩	♪
أسماؤها	:	ذات ثلاث أسنان	سوداء	ذات سنين
– قيمها	:	$\frac{1}{8}$	1	$\frac{1}{4} = \frac{3}{8}$ 1.

وإذا ما افترضنا أن المقياس الزمني: فإن ما يتبقى للبياض؛ هو: $2\frac{1}{4} = 1\frac{3}{4} - \frac{4}{4}$. أي (— لحظة 2)، و(7 $\frac{1}{4}$ لمحة)؛ وأما ما من حيث الزمن القوي، أو الضعيف، فإنه تابع لنوع المقطع وقيمته؛ لهذا، فإن:

< <   < <   < <   < <

(آهٍ، لَوْ أَنَّنِي مَكَثْتُ قَلِيلاً قَلِيلا)

آ : قوي

هنْ : أقل قُوَّةً

لَوْ : أَقَلّ قُوَّةً

أنْ : أَقَلّ قُوَّة

ن : أضْعَف

نِي : قَوِي

مَ : أضعف

كَثْ : أَقَلّ قُوَّةً

تُ : أَضْعَف

ق : أضْعَف

لِي : قوي

لَنْ : أقَلّ قوة

قَ : أضْعَف

لِي : قوي

لاَ : أقْوَى

خاتمة

تبين لنا مما اخترناه من نماذج أن البنية اللغوية السطحية، وبنية بياض الصفحة، جاءت كاشفة عن البنية العميقة الموسيقية، والصمتية؛ وهي بنيات تعبر عن حالات الحزن، والحيرة، والاضطراب، واليأس، والشك من جهة، وحالات الفرح، والثبات، والسكون، والأمل، واليقين، من جهة. فقد ندم الشاعر على ما فرط في جَنْبِ العمل الصالح وإن كان لمن الجادين المخلصين، لكنه لم ييأس من روح الله؛ هذا الوضع المعلق هو من خواص تفكير الشاعر المعاصر الذي يعيش في ارتياب دائم.

3 ـ بنية ارتيابية

هذا الوضع يتجلّى بوضوح في ديوان «هَكَذَا سُدىً»؛ إنه ارتياب يهيمن على الشاعر والمؤول معاً؛ يجمع هذا الديوان بين المسطور، والمنثور، مما جعل فضاء الصفحة حلبة للصراع بين البياض، والسواد، وبين الصمت، والصوت، كما أن بعض مقطوعاته لا تقدم مؤشرات لغوية، أو رقمية، يستند إليها لتجزيء المقطوعة؛ على أنه فصل أحياناً بين الفقرات بالبياض، أو بالتبئير الخطي. وقد ارتأينا أن نقارب (بحار مالك بين الرِّيَب) لنبرز من خلالها تقنيات الشاعر لتوصيل رؤياه الفنية.

سَنَتَّخِذُ هادِياً لنا، جَوْساً خلال أبيات المقطوعة، بعض المعالم التي يقدمها لنا الشاعر، مثل علامات الرقم من تعجب، واستفهام، ونقط، ومثل التبئير على بعض التراكيب، ومقدار البياض، والسواد، وكيفيّة تجلياتهما في الصفحة؛ وتوهم الاشتراك المعنوي، والمفارقات الصّادمة لعادات القارئ اللغوية، والفكرية، وتداخل الإيقاع، أدت إلى توافُقاتٍ دلالية. هكذا يجد القارئ:

عَجَباً!

فَمَاذَا. . . عَلَى رأْسِي؟

(. . .) من جَدِيدٍ.

(. . .) الْمَغْنَى.

(. . .) الطرابيش.

(. . .) الرُّوحِ.

(. . .) القتيلَهْ.

وهناك أربعة تَبْئِيرات يقع أولها، وثانيها، وثالثها، في نهاية كل مقطع، وأما الرابع، فيأتي في نهاية صفحة بيضاء مكتوباً بكيفية متدرجة، كما أن هناك ستة مقاطع سوداء: ثلاثة كبيرة، وثلاثة صغيرة؛ وأما الوحدات اللغوية فيمكن توهم الاشتراك المعنوي فيها، مما يؤدي إلى المفارقة الصادمة:

- كَدَمَاتٌ أنيقَةٌ بِلَوْن رائِحَةِ الْبَنَفْسَج على أفخاذِ الغيومِ مِنْ طُولِ احتكاكِها بِالْهَوَاءِ.
- كَدَمَاتٌ (مؤلمة) بِلَوْنٍ سَمَنْجُونِيٍّ على أفخاذِ (النِّساء) من طول احتكاكها (بالْهَوَى). (الجنس).
- (كلمات) أنِيقة بلونِ المداد السَّمَنْجُونِيِّ على (أديم الصفحات) من طول احتكاكها (بالقلم). (الكتابة).
- المفارقة: كدمات/ كلمات؛ لون البنفسج/ أثر الاحتكاك؛ النساء/ الغيوم؛ الغيوم/ الصفحات. . .

لتبيان التوافقات الدَّلاَلِيَة، فإننا سنلجأُ إلى تَجْزِيءِ المقطوعة، معتمدين على التبئير الكتابي، والبياضي؛ لهذا، فإن النغمات تكون كالآتي:

- كَدَمَاتٌ . . . بأَنَامِلِ الماء.
- نحن الآن. . . عَلَى رَأْسِي.
- والغُبار. . . أُبَادُونَا.
- فَخُوضِي. . . أَحْوَاش الرُّوحِ.
- أَكِيد. . . أَرْوَاحَ القَتِيلَةِ.

I ـ تتحدث عن: **أدوات الكتابة**:

ـ الكدمات (الكلمات)

ـ الغيوم (المداد)

ـ الرغبة في الكتابة

ـ الحاجة إلى الكتابة

II ـ تَتَكَلَّم عن: **أشكال الكتابة**:

ـ البحر الشعري

ـ خدعة الحكي والأساطير

ـ زَيْفُ الكتابة

ـ حَمَاقَات الكتابة

III ـ تحتوي على **مكوِّنَات الكتابة**:

ـ المداد

ـ الصفحة

ـ البَيْت الشعري

ـ البحث عن المعنَى

IV ـ تشتمل **على التَّدْوين**:

ـ شكل تدوين الكلمات

ـ تسويد الصفحة

ـ إغراء القلم

ـ تشييد بيوت واهية

V ـ **تعبر عن كنه الكتابة:**

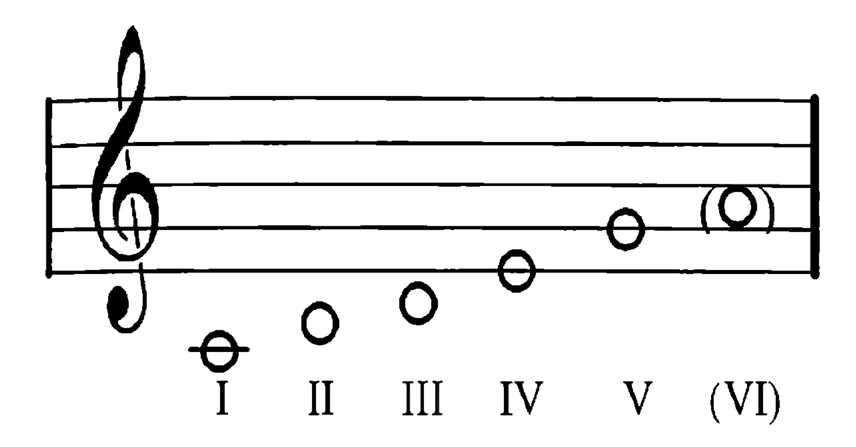
- ـ مزاولة الكتابة
- ـ فعل الكتابة
- ـ ألَمُ الكتابة
- ـ استنباط القريحَة

IV ـ **توضح غايات الكتابة الزائفة**

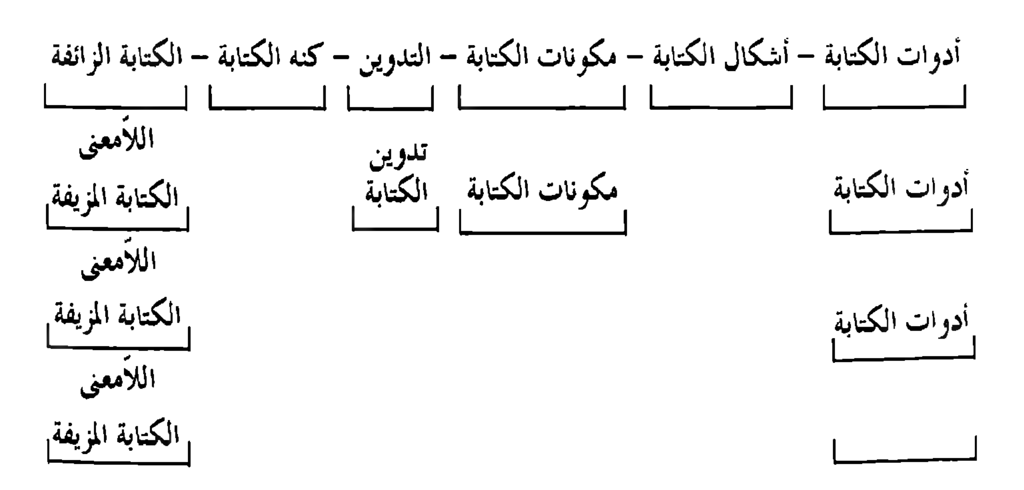
- ـ قريحة باردة
- ـ التدجيل بالكتابة
- ـ قتل الحقيقة بالقصيدة
- ـ اللاَّمَعْنَى.

يتبين من هذا أن الموضوعة المهيمنة هي الكتابة؛ على أن بعض القراء يمكن أن ينازع في هذا، فلا يرى تلك الموضوعة إلاَّ واحدة من بين موضوعات أخرى، مثل **الجنس**، و**التَّدَيُّن**، و**التَّمَيُّع**؛ هناك حديث عن الرَّائحة، والأفخاذِ، واللباس الغجَري، والإغراء، والْجَرّ منَ القميص، وعن الملائكة، والبوذيين... وعن الفيض؛ وعليه، فإن المقطوعة الشعرية تعبر عن ضرورات الحياة البشرية؛ وهي موضوعات متداخلة لا تُهَيْمِن إحداها على الأخرى؛ كما أنها تركز على إبراز المفارقة على جميع المستويات: الرقص/ الموت؛ الحلم/ اليقظة؛ التعقل/ التحمق؛ القتل/ الإحياء؛ الحرارة/ الزَّمْهَرِير؛ المقدس/ المدنس؛ البراءة/ الحيلة.

من المحتمل أن تتحقق هذه المفارقة على مستوى النغمات أيضاً؛ وتبيان هذا لمن لا يعرف قواعد الموسيقى سواء أكانت مقامية، أم تناظرية أم توافقية أم تسلسلية:

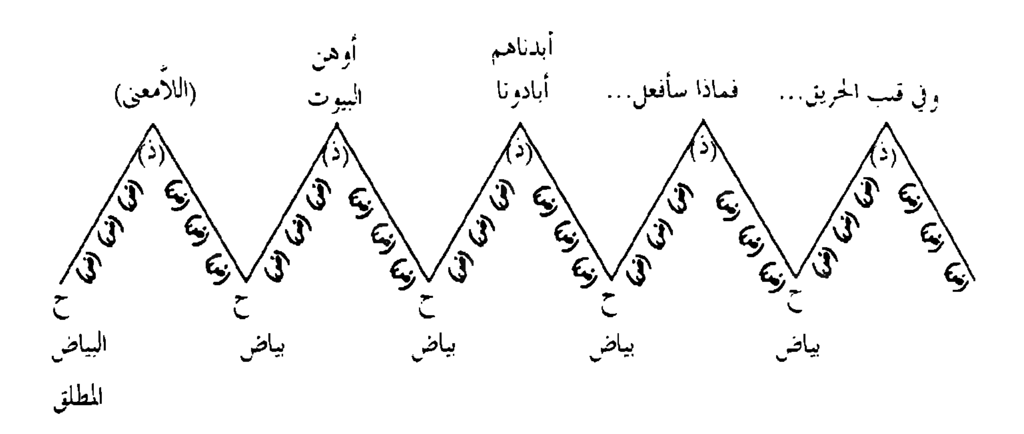


ما هو أساسي (V - IV - I)؛ أي (أدوات الكتابة، وتدوين الكتابة، وكنه الكتابة)؛ وأما هو ثانوي فهو: (III - II)؛ أي (أشكال الكتابة، ومكونات الكتابة)؛ وإذ الأمر هكذا، فإن عملية **الاختزال** تجوز في هذه البنْيَة؛ هكذا يمكن اتباع الخطوات الآتية لتحقيقها:



وكما تَمّ الاختزال، فإنه يمكن أن ينجز **التمطيط** الذي يحصل بالتنافر، والتناسب، منطلقاً من الحضيض إلى الأوج، ونازلاً من الأوج إلى الحضيض،

مع الأخذ بعين الاعتبار نوعاً من التدرج في حالتي الترقي، والانحطاط. وسنتخذ هَادِيَنا لرصد هذه العمليات صنيع الشاعر نفسه الذي يتأسس على التبئير الكتابي، والبياضي:



على أن مُحَلِّلاً آخر قد ينازع في هذا الصنيع فيرى أن المقطوعة تنقسم إلى مقطعين رئيسيين:

(1) من البداية إلى: [أبدناهم / أبادونا] ؛ وهو يحتوي على مكونات الكتابة، وأشكال الكتابة، والتباس أدوات الكتابة.

(2) من [أبدناهم / أبادونا] إلى النهاية، وهو يضم تدوين الكتابة، وكنه الكتابة، واللاّمعنى بحيث إنَّ كل مقطع يقابل الآخر؛ أي:

مكونات الكتابة (ع) تدوين الكتابة؛ وأشكال الكتابة (ع) كنه الكتابة؛ وأدوات الكتابة (ع) اللاّمعنى. إلا أن الطرفين يكمل بعضهما بعضاً في هذا التقابل؛ هكذا يُقابل: (VI) (I)؛ و(V) (II)؛ و(IV) (III)؛ على أنه من الممكن مقابلة تسلسل بتسلسل، كأن يقترح ما يلي:

الكلمات ← المِدَاد ← الرغبة في الكتابة ← الحاجة إلى الكتابة

الحاجة ← الرغبة ← المداد ← الكلمات
إلى الكتابة ← في الكتابة

يتبين من هذا أن المقطوعة تحتمل أن تقرأ مقامياً وتناظرياً وتوافقياً وتسلسلياً، لأنها ليست خالصة مخلصة لكيفية من التأليف، لكن فيها تداخلاً، وتشابكاً على مستوى الإيقاع العميق الذي يتجلى في الأصوات وفي المفردات، وفي التراكيب وفي الدلالة؛ لتوضيح تشابك وتداخل البنية الإيقاعية ننظر في المثال الآتي:

كَدَمَاتٌ أَنِيقَةٌ بِلَوْنِ رَائِحَةِ الْبَنَفْسَجِ عَلَى أَفْخَاذِ الْغُيُومِ مِنْ طُول اخْتِكَاكِهَا بِالْهَوَاءِ.

كَدَمَاتٌ		فَعِلاَتُنْ
أنيقَةٌ	:	مُتَفْعَلُنْ
بِلَوْنِ رَا	:	مُتَفْعِلُنْ
ئِحَةِ الْبَنَفْـ	:	فَعِلُنْ
أَفْخَا	:	فَعْلُنْ
ذَالْغُيُو		فَاعِلُنْ
مِ مِنْ طُو		فَعُولُنْ
لِ اخْتِكَا		فَاعِلُنْ
كَهَا بِالْـ		فَعُولُنْ
هَوَاءِ	:	فَعُولُن

أوضحنا في موضع سابق أن: / فَعولن / ع / فاعلن، وأن المتولدات عن /

فعولن/ هي/ مفاعيلن ـ مفاعَلَتُنْ/ ، ومنتجات/ فاعلن/ هي/ فاعلاتن ـ مستفعلن ـ متفاعِلِن/. وقد قررنا حينئذ أنه يقع الانتقال من تفعِلة إلى تفعلة دَاخِل البنية الواحدة، فيكون الإيقاع متناسباً، ومن تفعلة إلَى تفعلة من بنية معاكسة، فيكون الإيقاع متنافراً؛ وواضح من المثال أن ما يهيمن هو التناسب، وقد يشي بالتنافر؛ وعليه، فإن هناك تداخلاً بين الإيقاعات؛ كما أن هناك نَبْراً ذا مستويات عددية تبعاً لطبيعة المقاطع:

الطوال: رَاءِ. . . لَى أَ. . . وَاءِ؛ أي أربعة أزمنة: (مستديرة:).

الطويل: مَا، نِي، رَا، خَا، يُو، طُو، كَا، هَا؛ أي زمن واحد (سوده).

أقصر: تُنْ، تُنْ، لَوْ، بَلْـ، نَفْـ، سَجْ، أفْـ، ذِلْـ، مِنْ، لِخْـ/ بِلْ؛ أي ربع زمن (ذات سنين:).

يجد القارئ التداخل على مستوى البياض، والسَّواد، أيضاً؛ في مقطوعة (بحار مالك بن الريب) يكتسح البياض السواد أحياناً، ويهيمن السواد على البياض أحياناً أخرى، كأن تكون الصفحة بيضاء إلا جزءاً قليلاً منها؛ وقد لاحظنا أنه يكمل إيقاع السواد، فيكونان معاً نهاية بنيوية يعكسها فضاء البياض، وتكثيف خطي، ومعنوي.

خاتمة

يجد القارئ المعتاد على الشعر العربي القديم، وعلى الشعر الذي يعبر عن المعاني بوضوح، صعوبة جمة لإدراك معاني كثير من النصوص الشعرية المعاصرة. ويدرأ هذه الصعوبة بالقول المأثور: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»، أو بالسخرية من شعر: «خبز، وزيتون، ومغفرة من رَبٍّ رحيم». والدواوين الثلاثة التي وظفناها لإنجاز هذا الفصل قد تُعَدُّ من قبيل الكلام الباطل، أو الهذيان، وإن كان يتجلى فيها بدرجات متفاوتة.

لو أننا سايرنا هذه الآراء الرائجة لدى كثير من النَّاس لَرَفَعْنا القلم واسْتَكَنَّا إلى راحة القلب والعقل، لكننا أبَيْنَا إلاَّ أن يكون القلم مُعَلِّماً لنا، والقلب، والعقل، في عذاب المعرفة السَّرْمَدِي. لهذا حاولنا تقديم منهاجية ملائمة تقرب هذا الشعر إلى القرَّاء زُلْفَى مهما اختلفت أنواع ثقافتهم، وأعمارهم، وتجعل ذلك

الهذيان، أو الجنون، أو الْحُمْقَ، أو السحر... منطقاً استدلالياً، وعقلاً خالصاً، وحكمة حكيمة، وحقيقة الحقائق؛ هكذا تبين لنا أن تلك الدواوين الثلاثة تحتوي على قضايا شغلت المفكرين، منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا، كقضية قدرة اللغة، أو عجزها عن التعبير عن السرائر، والظواهر، ومسألة كنه الكتابة الشعرية، ودورها في العالم المعاصر.

لقد استندت تلك المنهاجية إلى حقائق علمية أكدت عضوية الكائن البشري في هذا الكون، وإلى أطروحات فلسفية اعتمدت على فلسفة انتظام الكون، وإلى طرق إجرائية اقتبست من علم الموسيقى؛ وبهذا زعمنا أن تلك الدواوين ذات رؤى بعيدة المدى تجمع بين الكوني، والمحلي، والمجتمعي، والذاتي، بوسائل تعبيرية تظهر غير مألوفة بالنسبة لمن لم يدخل مضايق العلوم الْمَعْرِفِيَّة، ويتعرف على مكوِّنَاتها.

الفصل الثاني

الانفراد والاجتماع

تمهيد

تناولنا في الفصل السّابق ثلاثة دواوين تحدثت عن أزمة الشعر، والشعراء، في سياق عام وخاص؛ وتفرض ضرورة التاريخ أن يعبر ديوان «**على انفراد**» عن القضية نفسها، لكنه لا يَقِفُ عندها وحدها، وإنما يتعداها للكلام عن هموم أخرى تَشْغَلُ تجربتَه الشّعرية. وقد نبهت دراسات قيمة إلى ما اهتم به حسن نجمي، مثل تداخل الأجناس الفنية، وخصوصاً الشعر، والتشكيل، واندماج الذات بالمجتمع، وتفاعل السياسي مع الإبداعي. . ؛ وقد تنوعت المستندات المعرفية التي اعتمدت عليها تلك الدراسات، فاستوحى بعضها من تصورات فلسفية مثالية، ومن مقاربات تذوقية انطباعية؛ واقتبس بعض آخر منها مفاهيم سيميائية، وبلاغية معاصرة.

سنحاول، في مقاربتنا هذه، أن نسير في الطريق الذي خططناه، وأَلْزَمْنَا به نَفْسَنَا للسير فيه؛ ذلك هو محج العلوم المعرفية المعاصرة، بما تقتضيه من أطروحات فلسفية، وعلمية، وهو رصد أصداء الحياة العامة العالمية، والعربية، والمغربية، في الآثار الإبداعية، ولا سيّما ما كان متصلاً منها بمصير الأمة، في مفهومها الشامل، والخاص، وهو اقتراح مفاهيم إجرائية مرتبطة أوثق الارتباط بالمادة المحللة، تجنّباً للمبالغات الناتجة عن توظيف مفاهيم مضللة للمبدع، وللمتلقي معاً؛ إن المفاهيم الواصفة المستمدة من الإبدال العلمي المعاصر تعصم من السقوط في المثالية المفرطة، وفي الواقعية الفجة، وفي شرك لَذَّةِ الأساليب التي تُكَوِّنُ شعراً على شعر معاً؛ وسَنُقَدِّمُ بَيِّنَاتِنَا على هذه الدعوى في ثلاث

فقرات أساسية؛ أولاها تختص بآليات تحقق النص، وثانيتها بما قبل التحقق، وثالثتها بما بعد التحقق.

I ـــ الآليات

يقتضي هذا التصور أن يعاد النظر في كثير من المفاهيم الرائجة في تحليل الخطاب الشعري، وفي السَّرْدِيَّات، وفي غيرها؛ ومن بين تلك المفاهيم (التناص). وعلى الرغم من أنه من مواليد ما بعد الحداثة، ورواجه وانتشاره، فإن معطيات الوقت الحاضر العلمية، والفنية، والنصية، توجب تدقيقه، وتفريعه؛ لهذا، فإننا سَنُدمجه، ومفاهيم أخرى، في مقولة عامة؛ هي (التذاكر)؛ وبهذا نضع المفاهيم الآتية: (1) التناص، (2) التَّبَايُض، (3) التَّفَانّ، (4) التشاكل.

1 ـ منعطف الجسد

يتلخص جوهر المقولة في أن الإنسان (والحيوان) له نسق حسي عام يتفرع إلى أنساق تقتبِس المعلومات من العالم الخارجي؛ وهي النسق السمعي، والنسق البصري، والنسق الذوقي، والنسق الشمِّي، والنسق اللمسي. وقد نالت هذه الأنساق عناية تحليلية فائقة من قبل الأطباء والعلماء. . . والفلاسفة الإدراكيين الجدد الْمَدْعُوِّين بـ (فلاسفة الذهن). وقد وسم هذا الاهتمام العام بـ(منعطف الجسد)[1]؛ وجل أبحاث هؤلاء تُنَبِّهَ إلى أن ما يدرك بالأنساق الحسية يُنْتَقَى منه، ويغربل، ويُصَفِّى، لأنها ليست مجرد آلة لاقطة للمادة الخام كما هي؛ فهي تحلل، وتركب، وتزيد في المدرك، أو تنقص منه، بل وتنخدع أحياناً. إن ما ينتقى، ويؤلف، يخزن في باحة تسمى (الذاكرة)[2]؛ وقد أفاض المختصون في تحليل مكوناتها، وتسميتها، وتصنيفها، وتبيان وظائفها؛ هكذا يجد القارئ حديثاً عن ذاكرة المدى الطويل، والقصير، والإجرائية، والدلالية، والمرحلية. . والحكائية، والأسطورية، والنظرية؛ على أن ما يهمنا التنبيه إليه هو أن الذاكرة **مُتَزَمِّنَةٌ، وَمُتَمَكِّنَةٌ، وَمُتَقَوْلِبَةٌ**؛ أي أنها في **صيرورة** دائمة، وليست شيئاً قاراً جامداً، كصندوق، أو وِعَاءٍ، لكنها تتكون من **مجزوءات** تتحرك وتفعل، وتَنفَعِل، في **مكان خاص** من الدماغ.

---

(1) يراجع فصل (المبادئ المعرفية) بالجزء الأول.

(2) انظر الفصل المذكور أعلاه.

2 ـ تَعَدُّدُ الوظائف

هكذا يسلم العلم الخالص بنسبية الإدراك، تَبَعاً لفعل الأنساق التي تَتَّسِم بالمحدودية؛ وإذ الأمر هكذا، فإن الطاقات التعبيرية للغة الطبيعية غير كافية؛ وقد تنبه إلى هذا الوضع كثير من المفكرين القدامى، لكن هذه الوجهة من النظر انتشرت لدى أهل الحداثة، وما بعد الحداثة؛ على أن هناك اجتهادات نظرية وعملية حاولت أن تعدد وظائف اللغة حتى يمكن التغلب على فقر اللغة وعجزها[3]؛ وبهذا لم تبق وظيفتها الوحيدة **التواصل**[4]، لكنها أسندت لها وظائف أخرى تقل، أو تكثر، بحسب وجهات النظر؛ وأهمها هي التفاعل[5]، والتذاوت، والتذويت[6]؛ وما أسهم في هذا الجهد نظرية الأفعال الكلامية، والتداوليات، وما تفرع عنهما، كما أن المناخ العلمي الفلسفي كان سبباً قوياً في شيوع ثقافة التعدد، واللاّتحديد، واللاّيقين[7]. في ضوء هذا يجب فهم المفارقة السائدة الآن: الادعاء بعجز اللغة من جهة، وتبنّي تعدد المعاني، والفيض الدلالي من جهة[8].

تتجلى هذه المفارقة التي بَأَّرَهَا مناخ ما بعد الحداثة في إبداعات شعرية، وتشكيلية، وهندسية، وموسيقية كثيرة. ذلك أن مِنْهَا أعمالاً تتسم بالتكرار لعناصر، أو مكونات، قليلة، رتيبة مُطَّرِدَة، ظهرت في أمريكا بالمنتصف الثاني من القرن العشرين، ثم تَسَرَّبَت إلى أوربا، مقلّدة ما هو موجود في الشرق الأقصى (الهند، وأندونيسيا) وفي إفريقيا (الملونة خصوصاً)، ومحاكية لثقافاتها الشعبيّة[9]؛ كما أن كثيراً من الإبداعات متشتتة، فوضوية، عمائية، سديمية، هجينة[10]؛ إن لكل من الاتجاهين أنصاره؛ هناك الداعون إلى التعابير الفطرية عن

---

(3) من بين هؤلاء يَاكبسون ومن تبعه، مما هو معروف لدى المهتمين.

(4) وجهة نظر المدرسة اللسانية الوظيفية.

(5) النظرة التداولية التي ابتدأت مع أوستين، وسورل، وخصوصاً ما يدعى بالأفعال الكلامية.

(6) يراجع في هذا الشأن نظرية التّلفّظ التي ألفت فيها كتب كثيرة.

(7) نظريات ما بعد الحداثة العلمية والأدبية.

(8) لا ضير في وجود المفارقة لأن عليها تُؤَسَّسُ النظريات العلمية والفلسفية. . . وغيرها.

(9) ينظر في هذا ما يكتب حول النظرية التقليلية في الفنون.

(10) تُطَالَعُ الأدبيات حول نظرية الكوارث، والعماء.

الطبيعة المادية، والبشرية الأولية، فلجأوا إلى الحديث عن الحياة اليومية، وإلى الشذرات التعبيرية؛ وهناك المنادون بالتعقيد، وباللاّيقين، وبالالتباس في المعرفة، وفي الفكر؛ من بين أولئك الاتجاه التقليلي، ومن بين هؤلاء أدباء، وفلاسفة، ما بعد الحداثة؛ على أن المناطقة، وبعض اللسانيين التوليديين، وبعض السيميائيين حاولوا أن يستبدلوا باللغة الطبيعية اللغة الاصطناعية الرمزية. كما أن المهتمين بالتواصل، وبدراسة الحركة، ودلالاتها، أبانوا في أبحاثهم أن اللغة ليست إلا وسيلة من بين أدوات تواصلية أخرى.

ضمن هذا السياق يجب أن توضع دراسات الشعريين للبياض، والسواد في الصفحة، ولعلاقة الصمت بالصوت، والكلام بالوقف، تبعاً لما فعله أسلافهم في دراسة أنواع الوقف من تام، وناقص، وطبيعي، واصطناعي، للدلالة على معان معينة، ومغاز خاصة[11]، واقتداءً بأهل الموسيقى، وتقنينهم للصوت، والصمت؛ لهذا، فإننا سَنَسْتَحْضِرُ كل هذه المعطيات لقراءة ديوان «**على انفراد**»[12].

3 ـ التناص

إذا تذكرنا مقولة (التذاكر) ومفاهيمها، فإن ما سنعالجه هو التناص، ونعني به أنواع حضور اللغة الطبيعية، سواء أكانت كلمة، أم تركيباً لغوياً ذا قول، أو جملة، أو نصّاً، في كتابة شخص، بمعناها الأصلي، أو بالتصرف فيه ضُرُوباً من التصرف؛ ونقصد به أيضاً تكرار الأصوات والحروف، والكلمات، والتعابير، في النص الواحد، وتداخل النصوص، وتحاورها في عدة نصوص داخل مجموع واحد؛ وبناء على هذا أسمينا النوع الأول (التناص الخارجي)، والنوع الثاني، والثالث (التناص الدّاخلي).

أ ـ التناص الخارجي

يتألف (التناص الخارجي)[13] من مكونات عديدة؛ منها أسماء الأعلام،

---

(11) نشير إلى القراء، وإلى نظرية الوقف التي تبحث فيها مدرسة سلكرك. ينظر فصل (النظرية الإيقاعية) من الجزء الثاني.

(12) حسن نجمي، **على انفراد**، منشورات عكاظ، الرباط، 2006.

(13) تناولنا هذا في كثير من كتبنا.

ولغة الحياة اليومية، واستحضار مناخ قصائد، وأشكال تعبيرية، وتشكيلية.. وتنظيرات نقدية.

1 ـ أسماء الأعلام

أول ما يثير الانتباه هو ما يدعى بـ (عتبات النص) التي تتجلى في ذكر أسماء الأعلام، مع بعض أقوالهم، أو بدونها؛ مثل إسحاق الموصلي، وأ. زن كوان، ومحمود درويش، وبورخيس، ورولان بارت، ومحمد شكري، وأدونيس...؛ وهناك الإهداء إلى أشخاص لهم إسهامهم في الأدب، والفن، مثل سَعْدِي يوسف، وصبحي حديدي، وجلال الحكماوي، ويحيى بن الوليد، وإدريس الخوري، وعبد الله شقرون، ومحمد بَهْجَاجِي...؛ وتُكَوِّنُ هذه الأسماء الموردة أقوالها، أو المهدَى لها، مفاتيح لقراءة الديوان، أو لمعظم قصائده على الأقل؛ ذلك أن ذكر اسم الشخصيّة فوق المقطوعة، أو في أي موقع مِنْهَا، يجعله مُوجِّهاً إلى مضمونها، وإلى معناها، وإلى دلالاتها، بدرجة من الدرجات؛ إن ذكر تلك الأسماء يُكَوِّنُ منها مادة إبداعية، بأقوالها، ومكتوبها، وسلوكِهَا، يوظفها الشاعر لخدمة أطروحته، وأسلوبه، ومناخ تفكيره؛ وأوضح دليل على هذا القصيدة المعنونة بـ (رولان بارت)[14] التي صيغت في ضوء بعض ما جاء في كتاب «**وقائع**»، مع التنويع عليه؛ وهو يستوحي من حياة القاص إدريس الخوري، وآثاره لتأليف قصيدته[15]، وهو يتخذ اسم عبد الله شقرون ليجعله وسيلة للحديث عن نهر أبي رقراق[16]، أو اسم صمويل لِيَتَعَرَّضَ إلى محنة العراق[17]، أو اسم بورخيس[18] لِيَتَّخِذه ذريعة ينمي عليه موضوعة الليل/ النهار؛ والنور/ الظلمة؛ والعماء/ الرؤية.

2 ـ لغة الحياة اليومية

إذا كانت أسماء الأعلام وجهت نصوصه، وحددت مقاصدها، ومداها، فإن

(14) حسن نجمي، **على انفراد، مرجع سابق**، ص. 28-30.

(15) المرجع المذكور، ص. 70-71.

(16) المرجع المذكور، ص. 64-65؛ 85.

(17) المرجع المذكور، ص. 91.

(18) المرجع المذكور، ص. 13-16؛ 17-18.

مفردات اللغة الشعبيّة كان لها دور كبير في ربط نصوصه بموضوعات، وتعابير قد لا يتقبلها من اعتاد على عتاقة اللغة الفصيحة إلا على مَضَض؛ ذلك أن هناك حديثاً عن السكر، والتبَوُّل، والحانة، والمكان النجس، والتقيُّؤ، كما أن هناك استعمالاً لبعض التشبيهات الجزئية الجارحة، مع اعترافه بقساوتها:

في طَنْجَةَ، على الشاطئ، رأى عُمَّالَ البلدية الْمُسِنِّينَ يُنَظِّفُونَ الرَّمْلَ.

(كانُوا مِثْلَ حَشَرَات مُنْهَدَّة مُتَباطِئَة... في فداحة التَّشْبِيهِ)[19].

والألفاظ الدَّخيلة، مثل: «الأوطُوسطوب»، و«الماندارين»، والتعابير الأعجمية المكتوبة بحروف لاتِينِيّة[20]. إنها مفردات، وتعابير، واستعارات، وتشبيهات، مستمدة من سِجِلاَّت أطر فكرية معينة خاصة بمجموعات ذات أوضاع ثقافية، واجتماعية، يعيش أغلبها حياة خاصة؛ لكن الشاعر جرى على ديدن الشعراء الطلائعيين الحداثيين، وما بعد الحداثيين، فأوجد لها مكاناً في ديوانه.

3 ـ مناخ التمرد

في ضوء تردد أسماء عديدة، مثل أدونيس، ودرويش، وسعدي يوسف.. وغيرهم، يمكن أن تقرأ عدة قصائد من الديوان؛ ولعل خير ما يمثل هذا قصيدة (في الطريق إلى كالاَ) (عن يَانِيسْ رِيتسُوسْ[21]؛ يشير الشاعر إلى مضامين وخصائص ومناخ ثقافي معين:

لَوْلاَ إِيمَاءَاتُكَ والإِيرُوتِيكَا، وأَلْحَانُكَ عَلَى أَوْتَار الكلمات، ولَيْلُكَ الهِلِّينِي،

لَوْلاَكَ، يَا صَدِيقِي ـ كَيْفَ كُنْتُ سَأُفَتِّتُ كُلَّ هَذا الملحِ الذي تَخَثَّرَ فِي شرايِينِ القصيدة؟

بل إن كثيراً من قصائد الديوان نسجت من استحضار آثار بعض الأسماء التي ادخرت الذاكرة بعضاً مما عندها، كما هو شأن قصيدة (برج السَّدْرِيَة)[22]، إذ

---

(19) المرجع المذكور، ص. 28.

(20) المرجع المذكور، ص. 33-34؛ 40.

(21) المرجع المذكور، ص. 21-25.

(22) المرجع المذكور، ص. 32-34.

يذكر فيها بودلير، وأبولينير، وبيير جان جوف... وأدونيس، ومحمود درويش، وريتسوس... والْمُغَنِّيَيْنِ الشَّهِيرَيْنِ شارل أزنافور صاحب (البوهيمية)، وإِدِيث بياف شادية (لا أندم على شيء)؛ إنه تجميع لأسماء؛ كل واحد منها يوحي بتَعْبِير، أو بفكرة، أو بمناخ من الفرح، أو الحزن؛ وسواء أكان المناخ نتيجة قصائد شعرية، أم مناخ موسيقي/شعر، فإنه مَلِيء بالقلق، والْقَرَفِ والاشمئزاز؛ إنه مناخ الفلسفة الوجودية بِمُمَهِّداته وتداعياته: (الاهتمام بالمهمشين، والثورة الطلابية، وفلسفة الاختلاف، ...).

4 ـ روح شعراء ما بعد الحداثة

تتغلغل في أعماق قصائد الديوان روح شعراء الحداثة، وما بعد الحداثة، من حيث الأسلوب السردي، أو الوصفي، ومن حيث المفردات اللغوية، حتى إن كثيراً من القصائد، والشذرات تشبه التاريخ، أو السيرة الذاتية، أو الأناسة الوصفية، أو التعابير اليومية في حياة الناس العادية؛ لقد كتب الشاعر بعض قصائده في أسلوب الأناسة الوصفية التي تميل إلى الاستقصاء، والتفْصيل، والتدقيق، مثلما يجد القارئ: (في الطريق إلى كالاَ)[23] التي يتحدث فيها بدقة عن بعض الأقوام، ولغاتها، وعن ريتسوس وحياته، وعن محتويات منزله؛ إنه وصف دقيق يُمكن أن يستثمره الباحث الأناسي الوضعي، والدارس للثقافة والحضارة؛ وهو في (شبه أوطوبيوغرافيا)[24] يكتب شيئاً من سيرته الذاتية؛ ففي هذه القصيدة أوصاف دقيقة وسرود مفصلة عن جغرافية مسقط رأسه، وعن الأشكال الهندسية، والمعمارية التي تدرك بحاسة البصر، وعن أنواع الروائح التي تدرك بحاسة الشم، وعن مذاق الشِّوَاءِ الذي يتوصل إليه بحاسة الذوق، وعن أدوات الدراسة التي تلمس باليد، وترى بالعين.

هكذا يوظف الشاعر كل حواسه لتوصيف محيطه عن عَمْدٍ وسبق إِصْرَارٍ؛ يقول[25]:

... وكُنْتُ أنْبَأْتُ كُلَّ حَوَاسِّي بِاللَّهِيبِ، ولم تبق لي غَيْرُ

(23) المرجع المذكور، ص. 21-25.

(24) المرجع المذكور، ص. 39-40.

(25) المرجع المذكور، (الوميض)، ص. 103.

رَغْبَتِي فِي اللَّمْسِ، فَأَمْسَكْتُ بِنُحَاسِ الشَّمْعَدَانِ لأَتَعَرَّفَ عَلَى عُزْلِكِ،
وتَلَطَّفتِ بِضَرَارَتِي فَقَرَّبْتِ عُشْبِكِ مِنْ أَنْفَاسِي. . .

لكنه لا يَكْتَفِي بذلك، وإنما يتيح الفرصة لملكاته الخيالية التخيلية أن تقوم بدورها أيضاً؛ على منوال تلك الآليات الحسية، والخيالية، ينسج قصيدة (ذاهباً إلى مسقط رأسه)[26]، و(بائعة الخبز)[27]؛ يكاد الشاعر في قصيدة (ذاهباً. . .) أن يُشْبِهَ آلة تصوير التقطت كل مُؤَثِّثَاتِ ذلك الفضاء، بما فيه من نشاط اجتماعي، وتجاري، وعمراني، وإداري، وديني. . . حتى إن هذه القصيدة لتصلح أن تكون وثيقة قيِّمة للأناسي الوصفي، وللباحث الاجتماعي، وللمؤرخ؛ وأما قصيدة (بائعة الخبز) فيضاهيها ما يطلق عليه «كناش الحالة المدنية»، إذ يتحدث فيها عن أمه، وتعدد زواجها، وأولادها الكثيرين، لكنه يتجاوز تسجيل هذه الوقائع الموضوعية إلى تصوير معاناة عميقة، والبحث عن وسائل لتخفيف منها، مثل الصلوات، والأدعية، والأذكار.

وإذ إن السيرة الذاتية تحرص على توصيف فضاء التكون، وزمانه، ومجتمعه، فإن جوهرها هو الكلام عن الذات؛ وهذا ما تكلفت به قصيدة (باختصار شديد عنها)[28] التي يبوح فيها بأسراره، وخصوصياته، فيقدم معلومات عن زوجه، وأولاده، حيث تقاسم كل شيء: الحب، والخبز، والفكرة، والخطوة، والأمل، واليأس، وترصد المتربصين.

تلك قصائد تعيد الشعر إلى وظائفه الحيوية الأولى، من حيث إنه يكون متصلاً بالبيئة، ومرتبطاً بالمجتمع، وملتحماً بالذّات، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، لكن بحسب ما تقتضيه الرؤيا الشعرية المتبنّاة؛ هكذا، كان الشعر الإغريقي، وهكذا كان الشعر الذي تحدث عن الأطلال، والأمطار، والأنواء. . . والحدائق، والقصور. . . والمغامرات الذاتية؛ وهكذا كان الشعر في تيارات أدبية عالمية. . ولا يزال الأمر هكذا إلى أن تقوم ساعة الإنسان على هذا الكون.

---

(26) المرجع المذكور، ص. 41-42.

(27) المرجع المذكور، ص. 43-44.

(28) المرجع المذكور، ص. 45-48.

هناك من اعتاد على الصناعة الشعرية المتفلسفة المثالية المغرقة في انتقاء المفردات والتعابير، فلا يرضى عن هذا النوع من الشعر الذي يتحدث عن اليومي، والشعبي، في لغة عادية تكاد تخدش الحياء أحياناً؛ وأولئك المعتادون صنفان؛ أحدهما متفلسف يتحدث عن معان لا وجود لها إلا في مخزونه الثقافي؛ هكذا تصير القصائد العادية تتحدث عن الكينونة المطلقة، ورؤيا التَّفي، ومذهب اللذة، والرموز الكونية..؛ وثانيهما متشبع بالثقافة العربية الإسلامية الخالصة في تقاليدها الشعرية المشهود لَهَا بالرقي، وبِسمو الصناعة. هكذا يتساءل حينما يقرأ مثل هذا الشعر: أين هذا من «معجز أحمد»[29]؟ وأين هذا من «فروسية أحمد»[30]؟!.

إن هذه المواقف المعيارية منافية لصيرورة التاريخ، ومختزلة لوظائف الفن، من حيث إنها تمنع، صراحة، أو ضمناً، تعدد أساليب التعبير عن القضية الواحدة. هناك الشعر المتفلسف، وهناك الشعر الشبيه بما يروج بين الناس من أحاديث، وهناك شعر الْخَرْبَشَات..؛ كما هو الشأن لدى الأمم الغربية بصفة خاصة؛ كما كان هناك موسيقى مقامِيَّة، وتناظرية، وتَوَافقِيّة، وتسلسلية، وتَقْلِيلِيَّة، وهناك أنواع من المذاهب الفلسفية.. وضروب من المناهج التاريخية..؛ إن الحداثي، والمابعد حداثي، والأصيل المعاصر، عليه أن يدرك أن الصيرورة التاريخية فوق إرادة الأفراد، وأن حاجات المجتمعات تخلق ما يُشْبِعُها، فلا مثل فنية مطلقة! ولا معايير أبدية! إنما هناك ضروريات، وحاجيات، وتحسينيّات، تتنوع طرق التعبير عنها بتعدد مواهب المبدعين.

5 ـ تأثير النقد المعاصر

إن اعتراضات المعترضين ليست بخافية على كثير من الشعراء المعاصرين، وخصوصاً من ينجز نصوصاً تثير الاستغراب. لذلك يجد القارئ أن بعض الشعراء طرحوا مسألة الكتابة بصفة عامة، والكتابة الشعرية بصفة خاصة[31]؛ وبهذا صار الشاعر يتناص مع النَّاقد ويحاكيه، جَاداً أو ساخراً. في هذا الإطار، كان الشاعر

(29) إشارة إلى شعر المتنبّي.

(30) تلمح إلى ديوان «الفروسية» لأحمد الْمَجَّاطِي.

(31) فصلنا القول في هذا. ينظر ديوان المهدي أخريف «بين الْحِبْرِ وبيني»، دار توبقال للنشر/المغرب - الدار البيضاء، 2006.

حسن نجمي يتقمص شخصية الناقد، حيناً بعد حين؛ هكذا يجده القارئ في قصيدة (أنا وبورخيس) يقتبس منه القولة الآتية: «إنه يملي عَلَيَّ هذه القصيدة، وأنا لا أستسيغ ذلك»[32]؛ وقد حولها إلى سطر شعري؛ هو:

هَذِهِ القصيدة لَيْسَتْ لِي

ثم تحدث عن الإمْلاءِ، والأسطر، والسعال بين كلمة، وكلمة، واغتياب قصيدة الآخرين، والكلمات المضادة، والكلمات الغادرة، وأنواع الصمت من قصير، وعميق، وعالٍ، والشتات، والتشظّي:

- والصمت يُلَمِّعُ بالْبَيَاضِ غِيَابَ الْكَلِمَاتِ[33]

- ورغم بَلاَغَةِ الشتاتِ التي كانت تَصرفُنِي بَعِيداً[34].

يتبين من هذا أن صنيع بعض الشعراء الذين يختارون نوعاً من الشعر الذي يَخْرِق القواعد المتعارِف عليها لا يعانون عجزاً في الْمَخْزُونِ اللغوي، ولا فقراً في الملكة الشعرية، ولا كُسَاحاً في الخيال، ولا نقصاً في التحصيل المعرفي، يكون ذلك الشعر هو نوع من الرؤيا لِلْكَوْنِ، وللحياة، وللمجتمع، وللفَنِّ، كما يُؤَكِّدُ ذلك كبار نقاد الشعر. فإذا كان الشاعر له مقاصد، فإن النص له مقاصد؛ وحينما يختار التعبير عن موضوعة مَّا، فإنه يصير حينئذ أسير ما اختار؛ فإذا هدف إلى التعبير عن حياة عادية، فإن لغة هذه الحياة تفرض نفسها، وإذا سعى إلى الكلام عن تجربة إبداعية، فإنه يستعين بما يصلح أن يكون منطلقاً للوصول إليها؛ هكذا يجد القارئ أن الشاعر اختار قصة يوسف ليستوحي منها قصيدة (يوسف)[35]. وقد اقتبس الآية السابعة من سورة يوسف التي تتحدث عن إخوته، وابتلائِهِ، وإلقائه في غيابات الْجُبِّ، وما تلا ذلك من أحداث، ووقائع.. وأحال على حكايات ألف ليلة وليلة لتمثيل المقاساة والمعاناة؛ وفي قصة يوسف آيات لِلْمُتَّعِظِينَ، وفي حكايات ألف لَيْلَة وليلة عبرة للمعتبرين؛ ولعل الآيات والعبر هي أن الإبداع لا يكون إلا نتيجة الابْتِلاَءِ، والمحن، والاختبار!

(32) حسن نجمي، **على انفراد**، (أنا وبورخيس)، ص. 15-16.

(33) المرجع المذكور، (وجه الطفل)، ص. 68.

(34) المرجع المذكور، (تاريخ الليل)، ص. 97-98.

(35) المرجع المذكور، ص. 49.

خلاصة ما تقدم أن التناص وُلِد في مناخ ثقافي عام؛ هو مناخ ما بعد الحداثة الذي من سماته: إعادة إحياء تقاليد سحرية الأصوات، والمفردات، وأسماء الأعلام، والاحتفال بلغة الحياة اليومية، وتفضيل البساطة على التعقيد، والتمزيج بين فنون متعددة، وتقديم المبدع لإبداعه[36].

ب ـ التناص الدَّاخِلي

تلك أنواع من العلائق بين النصوص أسميناها بـ (التناص الخارجي)؛ لكن هناك ضروباً من العلائق بين الأصوات، والمفردات، والتراكيب، والمعاني، وقد اقترحنا لها لقب (التناص الدّاخلي)؛ على أننا سنجزئه إلى نموذجين؛ أحدهما التناص بين أجزاءِ المقطوعة الواحدة، وثانيهما التناص بين مقطوعات الديوان الواحد.

1 ـ التناص في المقطوعة الواحدة

يشمل هذا النوع الأصوات/ الحروف، والمعجم، والتركيب، والمعنى؛ نعني بالأصوات/ الحروف ما تتكون منه الألفبائية العربيّة؛ وقد أفاض فيها المختصون قديماً وحديثاً فتعرضوا لمخارجها، وصفاتها وكيفيات توليفها، وإبدالها، وإِدغامها. . ؛ وإذ اننا تناولنا هذه الأمور في موضع سابق[37]، فإننا نكتفي الآن بتقديم مثال؛ وليكن قصيدة: (بورخيس).

بُرْخِيسْ

(1) لَسْتُ أَقَلَّ عَمىً مِنْكَ

(2) وَمِثْلَكَ أَعْرِفُ كَيْفَ أُسَدِّدُ خَطْوِيَ

(3) وَمَعَ أَنَّ عَيْنَيَّ لَيْسَتَا مَيْتَتَيْنِ تَمَاماً

(4) أَنَّ فَيْضَ الضَّوْءِ وَافِرٌ

(5) لاَ أُحِبُّ أَنْ أَرَى مَا يُرَى

(6) أَعْمَى مِثْلُكَ

---

(36) هذا على مستوى بعض التيارات الإبداعية؛ وهناك أخرى تدعو إلى العماء، والتعقيد.

(37) ينظر فصل (الأنساق الصوتية) من الجزء الثاني.

(7) ولَسْتُ نَادِماً عَلَى شَيْءٍ تَرَكْتُهُ فِي الضَّوْءِ

(8) فقطُ، مِثْلَكَ حُرِمْتُ مِنَ السَّوَادِ[38].

تردد في هذه المقطوعة صوت الميم ثلاث عشرة مرة؛ وصوت النون اثنتي عشرة؛ وصوت الهمزة عشر؛ وصوت اللاّم، والتاء، والياء، سبع؛ وصوت العين، والكاف، والراء ست؛ وصوت الواو، والسين، والتاء، خمس؛ وصوت الدال أربع؛ والثاء والضاد ثلاث؛ والطاء، والحاء، مرتان؛ والخاء، والسٌين، مرة واحدة[39].

ـ ما تردد كثيراً هو الأصوات الآتية: (م، ن، أ)، (د. ت، ي) (ع، ك، ر)، (و، س، ت)، (د)، (ث، ض)، (ط، ح)، (خ، ش).

ـ أن هناك مجاورة بين بعض الأصوات:

(م، م)، (ك، ك، ك)، (س، س)، (ض، ض)، (ر، ر). . . (ل. . ل)، (ت. . ت، ت).

ـ أغلب أنواع المقاطع موجود:

ـ المقاطع الطويلة: (c v v).

ـ المقاطع الأقصر: (c v c).

ـ المقاطع القصار: (c v).

قد يظهر لبعض القراء أن هذا التحليل الإحصائي لا أهمية له، لكن هذا الظهور ينبئ عن عدم دراية بقواعد اللغة، وأسرارها، من حيث هي، ومن حيث هي شعرية بصفة خاصة؛ ومن بين ما يجب أن يعرف:

ـ أن كل صوت له قيمة زمنية في حالتي انفراده وتأليفه.

ـ أن لكل مقطع قيمة زمنية تابعة لنوعه.

(38) حسن نجمي، المرجع المذكور، ص. 13. وقد غير فضاء هذه المقطوعة في الطبيعة المشرقية؛ دار النهضة العربية، 2007، ص. 16-17؛ وهذا التغيير له نتائج على مستوى التحليل والتأويل.

(39) يجب الاهتمام بالمبدأ من حيث هو. إذ قد نخطئ في العد بزيادة أو بنقصان.

ـ أن المقاطع هي ما يحدد الهياكل الصرفية، والقوالب العروضية.

ـ أن هناك من الأصوات ما يستجاد الجمع بينها، وما يجوز، وما يصعب.

ـ أن المجاورة بين الأصوات لَهَا تأثير ليس للمباعدة.

ـ أن هناك أصْواتاً أساسية لا تحذف ولا تبدل. . وأصواتاً ثانوية.

ـ أن كل صوت له موقع معين يحدد وظيفته كشأن أصوات آلاَتِ الموسيقى[40].

إن معرفة هذه القواعد ضرورية لدراسة موسيقى الشعر، وإيقاعاته، ولإبراز الناحية الجمالية الناتجة عن التوزيع الصوتي هندسياً، وللتعرف على الأحوال النفسانية التي تعتري الشاعر، وهو يصوغ تعابيره؛ وإذا افتقد المبدع هذه المعرفة، فإنه لن يتقدم كثيراً للإجادة في صناعته، كما أنها إذا غابت من محلل الخطاب الشعري، فإن كلامه عن الموسيقى الداخلية والخارجية ليس إلا مجرد ثرثرة لغوية.

تَنَاصُّ الأصوات، إذن، ضرورة تفرضها طبيعة اللغة، واختيار يكون نتيجة التَّدَاعِي؛ والضرورة والاختيار كلاهما يتجليان في تناص المفردات. والقارئ للمقطوعة يجد أن هناك تكراراً لـ: (ليس، أعمى، مثلك، الضوء، أرى)، **وتقابلاً** مضمراً (العمى/ البصر؛ البياض/ السواد؛ الظلام/ الضوء)، **وترابطاً بالتداعي** (العمى ـ العَيْنَان ـ الرؤية ـ الضوء)؛ ووراء خواص التكرار، والتقابل، والترابط **موضوعة العمى**؛ وعليه، فإنه يجب تسجيل أن مقطوعة (بورخيس) لَها مَوْضُوعَة تدور عليها.

ما يجمع بين المفردات التي نبهنا إليها، ويربط بينها لتصير ذات تركيب محكوم بقواعد آليات كثيرة:

ـ **أدوات العطف** (و) وأدوات وصل (أَنَّ، أنْ، كيف) وأدوات تحديد (فَقَطُّ)، وحروف الجر (مِنْ، عَلَى)، وأدوات التعريف (ال) والجمل الوصفية (شيءٍ تركْته).

ـ **التكرار** (مع أن، مع أن).

(40) أنظر قسم (الأنساق) من الجزء الثاني، ففيه تفصيل لهذه القضايا.

ـ التوازي:

ـ مع أن عَيْنَيَّ . .

ـ مع أن فِيضَ . .

ـ لَسْتُ أَقَلَّ عَمىً . .

ـ لَسْتُ نَادِماً عَلَى . .

ـ لَيستا مَيْتَتَيْنِ . .

ـ التداخل:

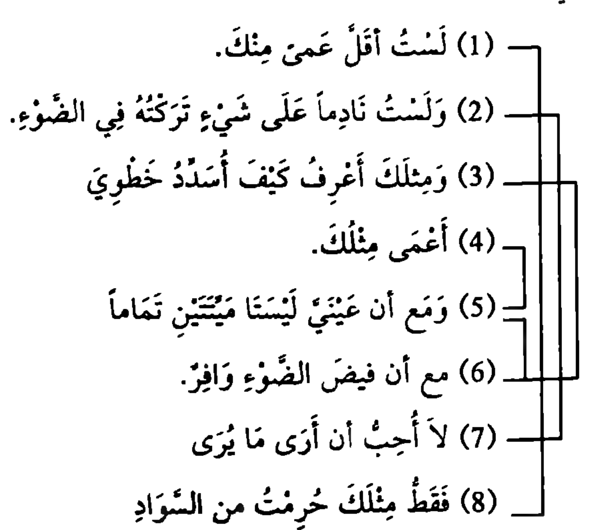
(1) مع (7)، وَمَعَ (8)، و(7)، و(3) مع (4)، و(2) مع (5) (1) مع (6).

ـ التبادل:

ـ مثلك أعْرِفُ . .

ـ أَعْمَى مثْلُكَ

على أساس هذه الخواص، فإننا نقترح إعادة كتابة المقطوعة في الشكل الآتي:



خَوَّلَتْ لَنَا هذه الخصائص الهندسية أن نعيد ترتيب أسطر القصيدة بدون

خلل في المعنى؛ وللقارئ أن يسأل عن سبب هذا. ونجيبه بأنه يكمن في كيفية نهاية الأسطر؛ فهي إما انتهت بنقطة (•) أو بخط صغير (ـ). وإذا ما غضضنا الطرف عن واو العطف، فإن كل جملة تصير مستقلة عما قبلها، وعَمَّا بَعْدَهَا؛ ومعنى هذا أن الخواص الهندسية العددية تتغلب على الزمنية المستقيمة، والسببية الخطية، فيصح القلب، والإبدال، والعكس، والقهقري، ويجوز خرق مبدأ السببية: هُنَاكَ عَيْنَانِ، وضوء، لكن هناك عدم رغبة في الرؤية؛ هكذا حطم توليف المقطوعة مبدأ السببية المعتاد، ومنطق إما وإمّا، وتبنى منطق: **هذا ولا هذا**، في آن واحد: منطق التأرجح، والاحتمال، والبرزخية: (لست أقل عَميَ مِنك/ أعمى مثلك)؛ الجمع بين الرؤية/ عدم الرؤية؛ وبين الوجود/ العدم.

يتحصل من هذا أن معاني المقطوعة نمت من نواة يمكن أن يعبر عنها **بعدم الرغبة في الرؤية**؛ وقد حصل تطوير النواة بآليات دلالية متعددة؛ أولاها **التكامل** بين الرؤية/ الرؤية غير المرغوب فيها؛ وثانيتها **التداخل** بين الرؤية، واللمحة، والبصيص من جهة، وعدم الرؤية، وشبه الْعَمَى، ورفض الرؤية من جهة ثانية؛ وثالثتها **الامتزاج** بين الرؤية/ عدم الرؤية، المحايث لكل نواةٍ؛ وإذا كانت هذه الآليات خلقت توتراً ونموّاً للمقطوعة، فإنَّ تفعيل تلك الآليات رهين بالمؤهلات البشرية التي هي الحياة، والقدرة، والإرادة، والمعرفة، والامتلاك؛ شاعر حَيٌّ قادر عارف ممتلك، لكنه لا يريد أن يرى ما في هذا العالم القامع الموبُوء الذي يُبِيدُ القدرات الإنسانية.

2 ـ التناص بين المقطوعات

لعل القارئ، من خلال هذا التحليل البسيط، أن يدرك معنى التناص الدَّاخلي في المقطوعة الواحدة؛ وإذا ما تحقق رجاؤنا، فإننا سنسعى إلى تبيان آليات التناص بين المقطوعات في الديوان الواحد؛ وإذ إننا وظفنا هذا المفهوم في أبحاث سابقة، فإننا نكتفي هنا بالتذكير بمفاهيمه، وتقديم بعض الأمثلة، حتى يتسنى لمن كان يرغب في التفصيل أن يجرب، فيقبل ما يصح، ويرفض ما هو خطأ. لقد اقترحنا طرفين متقابلين؛ هما: المطابقة/ المزايلة؛ ثم دَرَّجنا (المطابقة) إلى: المناظرة، والمحاذاة، والمماثلة[41]، والمضاهاة، والمضارعة، والمشاكلة،

(41) أنظر قسم (الأنساق) من الجزء الثاني، ففيه تفصيل لهذه القضايا.

والمشابهة؛ وجزأنا (المزايلة) إلى: التناقض، والتطابق، والتقابل، والتضادّ، والتغاير، والتمايز، والاختلاف.

نَعْنِي بـ (المطابقة) البنية ذات الثمانية مكونات المستخلصة من قصيدة واحدة، أو من ديوان شعري كامل؛ وكذلك الشأن في (المزايلة)؛ وقد خصصنا (المطابقة) بالعلاقة الإيجابية بين النصوص، و(المزايلة) بالعلاقة السلبية بينها؛ تحصل المطابقة حينما تكون هناك بنيتان تحتوي كل منهما ثمانية مكونات؛ ولما تقل إحداهما بمكون أو اثنين. . . تدعى (المناظرة) و(المحاذاة). . وهكذا دواليك؛ وتكون (المزايلة) حينما تقابل بنية ذات ثمانية عناصر بنية ذات ثمانية عناصر؛ وإذا ما نقصت إحداهما عن الأخرى بعنصر أو بعنصرين. . فذلك هو (التطابق) أو (التقابل)[42].

انطلقنا في تحليلنا لعلاقة التناص الدَّاخلي من المقطوعة الأولى في ديوان «**على انفراد**»؛ وإذ إنها افتتاح، فإنها ليست إلا نواةً لبنيات أوسع منها؛ وعليه، فإن على الباحث أن يستخلص بنية نموذجية يختار لها من أعداد المكوّنات ما يشاء، ثم يقيس عليها بنيات أخرى إيجاباً (المطابقة) أو سلباً (المزايلة)، ثم يمنح المفهوم الملائم تبعاً لدرجة العلاقة (مناظرة. . . مماثلة. . . مشاكلة) أو (تطابق. . . تضاد. . . تمايز. . .)؛ رمزت القصيدة الأولى على العمى، والظلام، والضوء، ثم جاءت قصيدة (أعزل في الضوء) تتحدث عن العمى، والعكازة، والضوء، والظّلام، ثم تناول في القسم الثالث III) ـ تاريخ الليل) الموضوعة في عدة قصائد: (حصة الليل)، و(تاريخ الليل)، و(الأعمى)، و(شمس لا مبالية)، و(أظْلَمْتُ كالليل)، و(كثافة الليل).

يتحدث في (حصة الليل) عن الليل، والظلام، والنهار، والضوء، والعمى؛ ويلح في (تأريخ الليل) على المقابلة بين الليل، والنهار، والأسود، والأبيض، والضوء، والظل، ويشير في (الأعمى) إلى الغيوم، والمطر، والضوء، والظّلام؛ وينبه في (شمس لا مبالية) إلى الليل، والنهار، والشمس، والقمر؛ ويلمع في (أظلمتُ كالليل) وكذلك في (كثافة الليل) إلى الليل؛ ويعود في (كأنك) إلى ذكر الليل، والنهار.

---

(42) استوحينا هذا التحليل من نظرية المجموعات وشبه المجموعات؛ وقد وظفها غيرنا في التحليل الموسيقي، وفي الدراسات الاستعارية.

يتضح من هذا أن موضوعة الليل هي المهيمنة، والأوسع، مما يسمح للباحث أن يتخذها نموذجاً أمثل يقيس عليها ما يتداخل معها من البنيات الأخرى، وخصوصاً بنية العمى؛ وقبل أن نفعل، فإنَّنا نبين أنواع التداخل بين هذه المقطوعات جميعها:

المقطوعات	الموضوعات	
حصة الليل	الليل، والظلام والنجوم، والعمى	النهار، والضوء
تاريخ الليل	الليل، والسواد والظلال	النهار، والضوء
الأعمى	الظلام والغيوم	والضوء
شمس لا مبالية	الليل، والقمر	النهار، والشمس
أظلمتُ كالليل	الليل	
كثافة الليل	اللَّيل	
كأنك	الليل	النهار

فلننظر إلى هذا الجدول لِنَتَبَيَّنَ العلائق بين القصائد في إطار المفاهيم المقترحة؛ هكذا نستخلص البنيتين المثاليتين: المزايلة، والمطابقة:

- **بنية المزايلة:**

الليل، والسكون، والقمر، والنجوم، والظلام، والعمى، والنور، والأحلام.

- **بنية المطابقة:**

النهار، والحركة، والشمس، والضوء، والبصر، واليقظة، والعمل، والواقع.

وأما ما تحقق من بنية **المزايلة**، فهو التضاد (4)، والتغاير (3)، والتمايز (2)، والاختلاف؛ وأما ما أنجز من المطابقة، فهو المشاكلة (2) والمشابهة (1)[43].

---

(43) يتبين من هذا هيمنة السلب على الإيجاب.

3 ـ التبايض

يمكن القول إن الحديث عن العمى، والظلام، والليل. . . وعما يقابلها من إبصار، ونور، ونهار. . . هو مدار القول في ديوان «**على انفراد**»، لكن الأمر يتعلق هنا بما يمكن دعوته بـ(التَّسَاوُدِ) الذي تعكسه النصوص المكتوبة؛ وهذه ليست إلا وَجْهاً واحداً من عَملية العملية الشعرية، إذ هناك ما يكملها، وهو الصُّمُوت البيضاء. وسندعوها بـ (التبايُض)، وجرياً على طريق ما سبق، فإننا سَنُجَزِّئه إلى (التبايض الدَّاخلي)، وإلى (التَّبايض الخارجي)[44]، نقصد بالنوع الأول ما يكون من بياض بين الأسطر أفقياً، أو عمودياً؛ فقد يكون بعضها أطول من بعض بمقادير مختلفة، بحيث يمكن أن يحتوي السَّطْرُ على عدة كلمات، أو على صوت واحد، أو نصْف كلمة؛ وأما الثاني فنعني به ما تبقى من فضاء أبيض في الصفحة جوانب التساود، والتبايض، الأربعة: (فوق وتحت ويمين ويسار)، كما أن بصر الشاعر يلتقط فضاءات خارجية فيدخرها في ذاكرته ليحيلها إلى إبداع شعري، كالأشكال الهندسية، والهيآت الشجرية، والعلامات السِّيميائية؛ وقد فعل ذلك شعراء عديدون منذ أقدم الأزمان إلى يومنا هذا[45].

معنى ما تقدم أنه لا ينبغي الاعتقاد في كون صنيع الشعراء المعاصرين عشوائياً، لكنه فعل مقصود، لأن كثيراً منهم مُلِمُّونَ بمكونات صناعتهم، عالمون ببعض ما يروج حولها من آراء، ودراسات؛ لهذا، فإنهم لا يخلون قصائدهم من كلام عن مكونات الإبداع الشعري؛ وديوان «**على انفراد**» يدخل ضمن هذا السياق؛ إذ إنه يتحدث عن الشعر، والقصيدة، والبياض، والسَّوَادِ، والصوت، مانحاً إيَّاها مَعَانِيَ رمزية، لِتُكَوِّنَ حقلاً دلالياً مع سواد المداد، وظلام الليل، وظل الغمام، والصمت، والشمس، والصحو، والنور، للتعبير عن الوجود، والعدم، والليل، والنهار، والبصر، والعمى، والانفراد، والاجتماع.

ـ **الصَّمْتُ العميقُ** الغَرِيبُ الْمُحِقُّ الذِي رَافَقَ دَهْشَةَ قصائدي. صِرْتُ أَعْثُرُ عَلَيْهِ في كُلِّ كَلِمَةٍ أَسْتَنْبِتُهَا فِي الدَّمِ وأَسْتَخْرِجُهَا بِذْرَةَ ضَوْءٍ مِن جَسَدِي[46].

(44) اقتراح جديد لم نُسْبَقْ إليه. لذلك، نرجو أن يقرأ، ويتأمل، ويناقش، ليمكن تطويره.

(45) وظفت الأشكال والأشجار في الإبداع والتنظير؛ من بين الأمثلة شعراء المماليك، وشعراء الأندلس والمغرب. . وشجرة المتصوفة عند ابن عربي، وابن الخطيب.

(46) حسن نجمي، **على انفراد**، مرجع سابق، ص. 24.

ـ أرفَعُ **صَمْتِي** عَالياً[47].

ـ وَهَذَا الْقَمَرُ شَاحِبٌ. **والصَّمْتُ يُلَمِّعُ بالبياض** غِيَاب الكَلِمَاتِ[48].

ـ وَرَغْمَ **بِلاَغَةِ الشَّتَاتِ** التي كَانَتْ تَصْرِفُنِي بَعِيداً[49].

ديوان «**على انفراد**» يحتوي على مقطوعات شعرية، وعلى شعر منثور، وعلى مزيج بينهما؛ على أننا سنقدم أمثلة من المقطوعات الشعرية ذوات الأسطر لتوضيح الافتراض، والبرهنة عليه، بدون تعميق النظر في الشعر المنثور الذي يكون فيه دور البياض غير ذي فعالية كبيرة، كما أننا لا نهتم بعلامات الترقيم إلى أن يحين الحديث عن الإيقاع؛ سيكون مثالنا المقطوعة المعنونة (بورخيس)، وسنشير إلى مقدار طول الأسطر، أو قصرها بخطوط سوداء، واضعين إياها في شكل هندسي لمحاصرة السواد، والبياض[50]:

(1) ________

(2) ____________

(3) ______________

(4) __________

(5) _________

(6) ___

(7) ___________________

(8) ____________

إلا أن التكامل بين التبايض/التساود، أو التصامت/التصاوت، يبلغ مداه في الشذرات (IV ـ دفتر الشذرات)؛ قد يوحي الجذر اللغوي بعدة معان؛ أولها

(47) المرجع المذكور، ص. 25.

(48) حسن نجمي، **على انفراد، المرجع المذكور**، ص. 68.

(49) المرجع المذكور، ص. 97.

(50) سنخصص (البياض والسواد) بالحديث عن الفضاء، و(الصوت والصمت) بالكلام عن الزمان.

معنى قدحي، (ش، ذ، ر): التفرق والتشتت: (شذر مذر)، ومعنى مدحي: الشيء النفيس؛ واستعمالها في الكلام يجمع بين المعنَيَيْن معاً: المتفرق النفيس؛ ودليلنا هو التقاليد التعبيرية الإنسانية: حِكَم لقمان، وَزَبُورُ داوود، وجوامعُ الكَلِم، والأمثال، والتوقيعات؛ على أن هذا النوع من الخطاب بلغ شأواً عظيماً لدى الرومانسيين، كما أبان ذلك المختصون في هذا الإبدال العام؛ وقد أوردوا عدة تعاريف لها نُسِبَ بعضها إلى فكتور هُوجُو؛ وهي، عنده، نص مكتوب قد يكون طويلاً، أو سطراً واحداً، أو بَيْتَ شِعْرٍ يَتِيم بدون عنوان؛ وهي، عند بعض آخر، متفرقات من أفكارٍ، أو أحْلاَمٍ، أو وَمَضَاتٍ؛ إنها أثر جدُّ صغير يعبر عن كلية مختزلة في لحظة فكرية؛ وبناءً على خصائصها صارت شكلاً تعبيرياً مفضلاً لدى بعض فلاسفة الطبيعة من الرومانسيين، مثل (شذرات مستخرجة من ميراث فيزيائيّ شاب. كتاب صغير لأصدقاء الطبيعة)؛ وعدد هذه الشذرات سبعمئة (= 700)، كما أن أحد المتصوفة الألمان، وهو سان مارتن (1743 ـ 1803 م) نشر[51] كتاباً بعنوان: «**شخصيتي التأريخية والفلسفية**» يشتمل على (1137) شذرة.

يتبين من هذا أن الشذرات لها تاريخ طويل في الفكر البشري كوسيلة تعبيرية حيوية متحررة من المنطق الجامد؛ لهذا أعاد لها الحياة تيارات معاصرة كثيرة، مثل ما بعد الحداثيين الأوروبيين، والتَّقْلِيلِيِّينَ الأمريكيين في إطار صيرورة تأريخية، ومعرفية، وثقافية. فقد كانت الحكمة، والمزامير، وجوامع الأمثال، لفصل الخطاب، والحكم الجازم، وكانت شذرات حقبة الرومانسية ومضة علمية، أو تعبيراً عن تجربة ذاتية؛ وقد تكون في الوقت المعاصر رجوعاً إلى البساطة، أو إلى حكمة السلف، أو ما يشابهها، أو تعبيراً عن اللاّيقين بما تثيره الشذرة من تأويلات متعددة.

لهذا، فإننا حينما نُحَلِّلُ الشذرات نَنْتَبِهُ إلى **سياقها** العام، وإلى **حَجْمِها**، وإلى **كَيْفِهَا**. وهكذا، فإن شذرات «**على انفراد**» هي لشاعر مُعَاصِرٍ يتبنَّى تياراً فنيّاً معيّناً، ورؤيا سياسية خاصة، وتصوراً مأمولاً للطبيعة، وللحياة، وللذات؛ ويمكن النظر إلى **حجمها** من خلال المفاهيم الآتية: الفترة، واللحظة، والطرفة، والومضة، واللَّمْعَة، والبرقة؛ وأما من حيث **الكيف**، فالبَتْرة، والقطْعَة،

(51) يمكن الرجوع إلى الدراسات الشاملة حول الرومانسية، مثل كتاب:
Georges Gusdorf, *le Romantisme*, Payot Rivage, paris, 1993.
ويظهر هذا الكتاب أن المذهب الرومانسي هو لب الإبداعات الحديثة والمعاصرة.

والْقَصْرَة، والكَثْفَة، والوَجْزَةُ، والشَّارَةُ؛ ويجب أن يتأسس هذا التصنيف على خصائص تركيبية، ودلالية، وإيقاعية، وتداولية؛ وبطبيعة الحال، فإن هذه المفاهيم متدرجة تشترك في كثير من السمات، لكن كل واحد منها يجب أن يختلف عن غيره بسمة واحدة على الأقل.

في ضوء ما تقدم يجب النَّظر إلى دفتر الشذرات؛ وعددها ست عشرة شذرة؛ وهكذا، فإن (رسالة ـ **الفترة**)، و(حجر ـ بكاء ـ **اللحظة**) و(المهد ـ مكان صغير ـ صوت ـ **الطرفة**)، و(امرأة ـ نَدىً ـ برودة ـ نورس ـ **الومظة**)، و(عزاء (I) ـ عزاء II ـ نظرة ـ لعبة ـ وشاح ـ **اللمعة**)، (. . . . **البرقة**)؛ وتأسيساً على هذا يمكن إسناد الكيفيات توالياً؛ وهكذا، فإن (رسالة ـ **الفترة ـ البترة**)، وحجر ـ بكاء ـ **اللحظة ـ القطعة**)، و(المهد ـ مكان صغير ـ صوت ـ **الطرفة ـ القصرة**)، و(امرأة ـ نَدىً ـ برودة ـ نورس ـ ثكلى ـ **الومظة ـ الكثفة**)، وو(عزاء I ـ عزاء II ـ نظرة ـ لعبة ـ وشاح ـ **اللمعة ـ الْوَجْزة**)؛ و(. . . **البرقة ـ الشارة**)[52]؛ وتمتاز هذه الشذرات، تركيبيّاً، بأسلوب سردي يسطير فيه الفعل الماضي، أو الفعل المضارع الذي يؤول إلى الماضي، أو الجمل الخبرية؛ أي التراكيب التي تدل على الحقيقة من وجهة نظر المتلفظ الذي له الحكمة، وفصل الخطاب، والمعرفة بكل شيء.

تتناول الشذرات موضوعات كثيرة؛ هكذا تتحدث الشذرة الأولى في ثلاث وحدات تعبيرية عن العزاء، والحياة، ومنبع الحياة والممات، الذي هو الأرض التي خلق الكائن منها وإِلَيْهَا يعود، فكان أديمها من جسده؛ إنها إيجاز لحكاية الخلق، والفناء، كما وردت في التراث الإنساني؛ وهي بهذه الدلالة تدخل في (اللمعة ـ الوجْزَة)؛ وتوضح الشذرة الثانية والثالثة ما جاء في الأولى، من حيث تتابع الولادات، وتتالي وفيات الشهادة، أو العادة؛ وما الوفاة إلا عودة إلى النبع، ثم استئناف الْجريَان إلى المصب، فعودة؛ إنها دورة الحياة في هذا الكون. (هي اللمعة ـ الوجزة ـ الومظة ـ الكثفة)؛ وتتعلق الشذرتان الرابعة والخامسة بالمرأة، من حيث هي مكمن المتضادات: السرور، والمتعة، والجبروت، والقسوة؛ إنها (الومظة ـ الكثفة)؛ وتختص الشذرتان السادسة والسابعة بالحديث عن ذات معانية

(52) لم نراع أساس التصنيف المتأسس على الحجم في المعنى. إذ جمعنا بين الشذرات التي تؤدي معنى واحداً؛ وهذا الصنيع يسمح به تداخل المجموعات.

لتجارب مؤلمة مِنْ قِبَل أَنْذَال يترصدون؛ إنها (اللحظة ـ القطعة)؛ وركزت الثامنة والتاسعة على الميل الغريزي الإنساني إلى المعرفة والتعلم؛ إنها (الطرفة القصرة)؛ وكثفت العاشرة والحادية عشرة سر الحياة بحديثها عن العناصر الأربعة؛ إنها (الومظة ـ الكثفة)؛ واحتفلت الثانية عشر والثالثة عشر والرابعة عشرة بالأنوثة، إغراء وإغواء، وبذلاً، وعطاء، وتمنعاً (الومظة ـ الكثفة)؛ وتكفلت الخامسة عشرة والسادسة عشرة بالحديث عن الانفراد، والوحدة، وفقد الإحساس، مما جعله لا يتأثر بشيء، ولا يؤثر في شيء؛ وإذا ما كان له إحساس فإنه كارثي، مما فرض التهيُّبَ من الكلمات نفسها؛ إنها (اللحظة ـ القطعة).

4 ـ التَّفَانّ

لاحظنا فيما سبق أن الدلالة الشعرية تتحقق بالموزون، وبالمسطور، وبالمنثور، كما تتحقق بالمسكوت عنه المطمور؛ على أن الشعراء المعاصرين، أو بعضهم، أضافوا المرسوم، مِمَّا جَمَعَ بين الشعر، والتشكيل، والموسيقى، والمسرح؛ وقد دعونا هذا الصنيع بـ (التَّفَانُن).

أ ـ الشعر والتشكيل

أشار كثير من دارسي شعر حسن نجمي إلى أنَّ له علاقة وثيقة بينه، وبين التشكيليين، كما يعكس ذلك ديوان (الرياح البنية) الذي يجمع بين الشعر والتشكيل[53]؛ لا غرابة، إذن، أن يحتوي ديوان **«على انفراد»** قصائد تستعمل مفردات، ومفاهيم، ومصطلحات الفن التشكيلي، بل يمكن اعتبار بعض قصائده تحليلاً للوحدات التشكيلية. وحينما يتحدث الباحث عن اللوحة التشكيلية، فإن حديثه يتأسس على ما تقدمه له حاسة البصر؛ هكذا تحضر مفردات من قبيل الضوء، والظل، والظلام... ثم تصير موضوعات أساسية، عليها مَدَارُ الحديث،

(53) عبد العزيز بومسهولي، **الكائن الشعري، قراءة في تجربة الشاعر حسن نجمي**، الطباعة: نداكوم، 2004، وخصوصاً (الرياح البنية. الشعري والبصري)، و(الشعرية التشكيلية: قراءة نقدية في «حياة صغيرة»)، ص. 29 ـ 52؛ ص. 53 ـ 82؛ يحيى بن الوليد، **شعر الرؤية. مسارات حسن نجمي**، منشورات فرائد، 2005، وخصوصاً (الشعر والحرب.. وعكازة التشكيل)، ص. 44 ـ 52؛ عبد القادر الغزالي، **الصورة الشعرية وأسئلة الذات. قراءة في شعر حسن نجمي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004؛ عز الدين حمروش، **تجلي العين. قراءة في شعر حسن نجمي**، ناداكوم، 2007.

كما أن موضوعة الألوان تكون حاضرة بقوة، مثل الأصفر، والأزرق، والأحمر، والأخْضَر، والأسود، ولوْن الرماد[54].

في قصيدة (فن الشعر)[55] تَقَمَّص الشاعر شخصية الرسام، وطابق بين القصيدة واللوحة:

مُتَّكِئاً عَلَى الْعُشْبِ في دَعَةٍ، فَكَّرْتُ في قصِيدَتِي.

قُلْتُ سَأجْعَلُ الشَّاعِرَ رَسَّاماً في وَرْشَةِ الصباغَاتِ. يَخْلِطُ الموادَّ. . .

ثم تحدث فيها عن العناصر اللونية كالأحمر، والأصفر، والأزرق، والأخْضَر، والأسود، والأبيض، ولون الرماد، والأدْكَن:

بِكُلِّ هذا الالتِحامِ مع دُكْنَةِ الْمَادَّةِ وَهْيَ تَجْتَاحُ مِسَاحَاتِ الْقَصِيدَة.

يمكن للباحث أن يَسْتَخْرِجَ التَّشْبِيهَيْنِ/ الاستِعَارَتَيْنِ الآتِيَتَيْنِ:

- الشاعِرُ رَسَّامٌ.
- القصيدة لَوْحَةٌ تَشْكِيلِيَّةٌ.

تُدعَى هاتان الاستعارتان بـ(المفهوميتين)، بمعنى أن كلاًّ منهما تولّد بنية، كما أنها لا يمكن أن تدرَكُ إلا ضمن بِنْيَةٍ؛ وعليه، فإن لنا بنيتين: بنية الشعر، وبنية الرسم.

بنية الشعر:

- الأصوات/ الحروف، والإيقاع، والوزن، والمناخ.
- الكلمات التي هي أفعال؛ وأسماء، وأدوات.
- التركيب النحوي المتجلي في الجمل الاسمية، والفعلية، وشبه الْجُمَلِ، وفي الوصل والفصل، والبيان. .
- المعنى «الحقيقي»، و«المجازي»، والملتبس.

---

(54) لمزيد من الاطلاع يقرأ كتاب:

Roland Quilliot, (ed), *Philosophie de l'art*, Ellipses, Paris, 1998.

(55) حسن نجمي، **على انفراد**، ص. 19-20.

ـ العلائق المعنوية من التضاد، والتداخل، والتناقض، والامتزاج.

ـ الرموز الدينية، والثقافية، والمجتمعية في اللغة[56].

بنية الرسم:

ـ عناصر المواد، والأصباغ.

ـ الضوء، والظل، والعتمة.

ـ تأليف العناصر بِنِسَب معينة.

ـ الألوان: الأحمر، والأصفر، والأزرق، ولَوْنُ الرَّمَادِ. . .

ـ تحكم العلائق المعنوية في التأليف (التضاد، والتداخل، والتناقض، والامتزاج).

ـ رموز الألوان إلى مواضعات دينية، وثقافية، ومجتمعية. .

وإذا ما أَرَدْنَا أن نُنْشِئ مضاهيات، فإننا نحصل على ما يلي:

ـ عناصر المواد، والأصباغ هي الأصوات، والحروف. .

ـ الضوء، والظل، والعتمة هي الكلمات من أفعال، وأسماء، وأدوات.

ـ تأليف العناصر بنسب معينة هو التركيب النحوي بحسب قواعد معينة.

ـ المعاني هي الألوان.

ـ العلائق المعنوية في اللغة هي العلائق المعنوية في التشكيل.

ـ رموز اللون هي رموز اللغة.

حضرت هذه التشبيهات/ أو **التشابهات**، في ديوان «**على انفراد**» في القصائد الآتية: (فن الشعر)، و(في الطريق إلى كالاَ)، وفي (غبطة الشاعر الذي أَصْبَحَ رَسَّاماً)؛ وإذ أشرنا إلى مضمون قصيدة (فن الشعر)، فإنّه في قصيدة (في الطريق. . .) تحدث عن الضوء، وألوان الأسود والأبيض، والأزرق، وعن

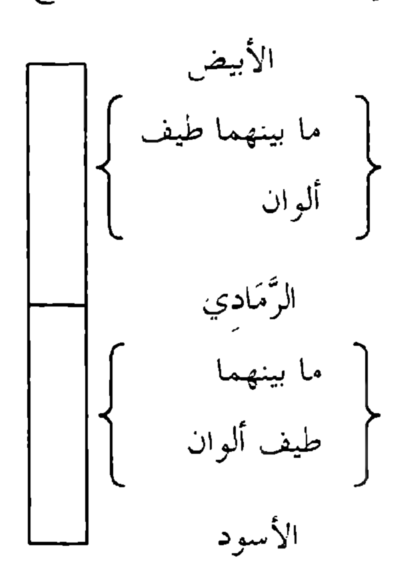
---

(56) نقصد بـ(التشابه) حينما يكون هناك تناظر. كأن يقال: القصيدة لوحة تشكيلية؛ أو: اللوحة التشكيلية قصيدة شعرية.

الخطوط؛ وفي (غبطة. .) تكلم عن اللوحة المائية، والقماش، وألوان الأسود، والأبيض، والأخضر، والأزرق، وعن خَلْطها، وعن أدوات التشكيل من حامِلٍ، وملَوّنَة، وَمُسْند، وعن امتزاج الألوان، وتداخلها، وعن انفصالها، وتباعدها، وعن السطوح، والْمُنْحَنَيَات. يتجلى من هذا القاموس التشكيلي أن القصيدة صارت لوحة، واللوحة أضحت قصيدة؛ هكذا صارت القصيدة/اللوحة زوجاً يعيش في اندماج ووئام، لتنظيم فوضى الواقع، والحياة؛ وهو زواج مغرق في القدم؛ واشتدت عراه لدى التيار التَّكْعِيبِي. لهذا صار من المألوف أن **توصف اللوحة في لغة وصف القصيدة**، كأن يقال: إنها ملتحمة، أو مفككة، واضحة الدلالة، أو غَامِضَتُهَا:

غِبْطَةُ الأَحْجَامِ الصَّغِيرَة كَقَصَائِدِ نَثْرِ تُؤْثِرُ الْوِجَازَهْ.

أشرنا إلى أن هذا الصنيع ليس جديداً كل الجدَّة؛ لذلك علينا أن نبحث عن الجوامع العميقة بين الشعر، والتشكيل؛ وهذه الجوامع هي ما يُكَوِّنُ البنية الأولية للدلالة؛ ومن المعتقد أن تكون الأولية الأولى هي اللون الأبيض، والأولية الثانية هي اللون الأسود، والأوليتان عبارة عن طرفين أقصيين بينهما درجات يقرب بعضها من الأبيض، ويقرب بعض آخر منها من الأسْوَدِ؛ لكن هذه الدرجات ليس بعضها مستقلاً عن بعض، لكنها متصلة ومتداخلة تكون سلسلة مترابطة الحلقات؛ كل درجة تشترك مع أختها في عناصر قليلة أو كثيرة (كالأصفر، والبنفسجي، والوردي، والبني، والرمادي)؛ وعليه، فقد يكون الوضع كالآتي:



لوحة الغلاف تَتَناصُّ مع تلك المقطوعات، أو تُلَخِّصُهَا؛ فيها الضوء الذي جعلها جَذَّابَةً شَفَّافَة، وفيها اللون الأخضر الذي هو شجرة الحياة، ودال على انشراح النفس، والأزرق السَّماوي الدال على البراءة، والبرتقالي الذي يشد الأرواح[57]، والبُنّي الذي يؤلف بين ألوان عديدة، والرمادي الذي هو مزيج بين الأبيض، والأسود؛ وفيها شيء قليل من الأبيض؛ إنها شبيهة بقوس قُزَح اصطناعي تتجمع فيه أطياف لونية متداخلة بحسب درجات مختلفة، لكنَّ تنظيمَهَا وتدرُّجها، وتَنَاسُبها، جعلها تكتسبُ جمالاً مُعَيَّناً ينبئ عن انسجام للكون، وتوفيق بين مكوناته، وعناصره، على الرغم من التضاد الموجود بين الألوان؛ هكذا، كانت الألوان أداة تعبيرية شبيهة بالكلمات إن لم تتفوق عليها؛ وبهذا يصير المعجم المستقى من سجل التشكيل يقوم بوظيفتين مزدوجتين: الوظيفة اللغوية العادية، والوظيفة التشكيلية، مما يجعل هذه النصوص مركبة تتحمل القراءات المتعددة؛ أي توافقات دلالية على شاكلة التوافقات الموسيقية.

ب ـ الشعر والموسيقى

بناء على هذا، فإن كثيراً من مقطوعات ديوان «**على انفراد**» هي توافقات موسيقية ظاهرة، أوْ مختفية[58]، ومحكومة جميعها بأوليات موسيقية، تبعاً لعلاقة الموسيقى بالشعر التي هي علاقة نشأة، ومحتد، ونسب، فاقْتَرنَ بعضهما ببعض طوال كل الأزمنة، وكل الأمكنة، بحسب الفرضية المرنة التي تجعل لكل من الفاعليتين باحتين مستقلتين، لكنهما متفاعلتان؛ وأمّا نحن فقدمنا فرضية قوية هي أن **الشعر موسيقى في لغة طبيعية**[59]؛ وسَنُبَيِّنُ هذا في فقرة إيقاع «**على انفراد**»؛ إلا أن ما سنهتم به الآن هو مدى حضور الموسيقى على سطح قصائد الديوان؛ ما يثير الانتباه هو القول المقتبس من إسحاق الموصلي، وهو من هو في الموسيقى، وهو الحديث عن الصوت، والتصفيق في مقتبس آخر، وحضور مفردة الإيقاع في عدة تراكيب: إيقاع العكّازَة على الْحَصَى، ووقع

---

(57) هذا هو التأويل الشائع، لكن يجب تجنب الجوهرانية، وتبني السياقية في بنية كلية. وهذا ما سننبه إليه فيما بعد.

(58) نتحدث إلى القارئ الملم بقواعد الموسيقى التوافقية التي تتجلى في السوناتات، وفي السمفونيات.

(59) من أراد المزيد فعليه أن يطلع، الجزء الأول والثاني من هذا التأليف.

الخطى، وإيقاع الرقص في الماء؛ وربط الشعر بالإنشاد والسَّمَاع:

أُسْمِعُ أُذُنَيَّ قَصِيدَتِي الأخيرة

وهناك ذكر لألحان على أوتار الكلمات، وذكر لبعض الآلات الموسيقية، ولبعض المغنين من الغربيين وأسماء بعض الأغنيات المكتوبة باللغة الأجنبيّة.

إلا أن حضور المعرفة الموسيقية جاء دون المتوقع من باحث مبدع مهتم بالموسيقى، فلا يجد القارئ نصوصاً خاصة بها كما فعل في التشكيل، أو ذكراً لمكوناتها الأساسية؛ ولعل مناخ الديوان، والإطار الفكري الذي يقع فيه، والرغبة في التعبير عن الأشياء اليومية الواقعية، أو عن الأحوال المتألمة الذاتية والجماعية، جعلت الشاعر يوظف لغة عادية تخلو من تصنُّع بعض ما بعد الحداثيين، وتكلفهم، وإغراقهم في الاقتباس، والإشارات إلى علم الموسيقى، ومصطلحاته.

5 ـ التشاكل

يتبيّن من كل ما سبق أن هناك أعمدة ثلاثة يقوم عليها بناء ديوان «**على انفراد**»؛ هي **التقليد الشعري**، **والتشكيل**، **والموسيقى**؛ على أن خصوصية مقطوعاته تجعلنا نقترح مفهوماً آخر لتحديد شكل الشعر الذي تنتمي إليه. لهذا نقترح مفهوم (التشاكل)، لكننا نُنَبِّهُ إلى أننا لا نقصد به معناه في السيميَائيّات، وإنما معناه في نظرية الأجناس الأدبية؛ ذلك أن جنس الشعر قديم، وحديث، ومعاصر، من حيث الأنواع؛ وموزون مقفى، وتفعلة، ومسطور، ومنثور، من حيث الموسيقى؛ وشعر التأملات الفلسفية، وشعر الحياة اليومية، والصغيرة، مِنْ حيث المضمون.

مرت الفنون التشكيلية بمراحل متعددة، وكونت مدارس متنوعة، مثل الفن التكعِيبي، والفن التجريدي، والفن السريالي، والفن الفطري. . . والفن البصري الذي من خصائصه: التفاعل بين الألوان، والقماش، والمزج بين ألوان عديدة، والجمع بين أشكال هندسية متنوعة، وتعزيز الروابط بين الظل والضوء؛ ولربما ترجح القصائد التشكيلية الواردة في الديوان، ولوحة الغلاف، أنْ يُنْمَى الشاعر إلى تأثُّرِهِ بتيار (الفنّ البصري)[60].

(60) تفاصيل هذا في فصل (النسق الموحد) بالجزء الثاني.

تُسَجِّلُ الكتب الخاصة بتأريخ الموسيقى ما مرت به من أطوار: المقامية، والتناظرية، والتوافقية، والتسلسلية، والتقليلية؛ على أن إناء الشاعر نَضَجَ بما فيه من موسيقى؛ فلا إشارة إلى فلاسفة الموسيقى، ولا إلى موسيقيين ما عدا إسحاق الموصلي... ولا إلى باخ وبيتهوفن ودُوبيسِّي... وإنما هناك ذكر لبعض المغنين المعاصرين وعناوين أغانيهم؛ ومعنى هذا أن الشاعر متشبع بالموسيقى الشعبية الغربية، كما هو مختص في الموسيقى الشعبية المغربية؛ ويرى المختصون في هذا الميدان أنها تَتَّسِمُ بِبَسَاطَة التركيب، وتكرار العناصر؛ ولعل ما وظَّفه من عناصر لصياغة قصائده، وشذراته، في اقتصاد، وتقتير، يصلح بَيِّنَةً على صحة دَعْوَانَا.

وعليه، فإن الشكل الشعري الشعبِي، وشكل التشكيل البصري الشعبِي، والشكل الموسيقي الشعبِي، هي جوهر الديوان، ولبه؛ وقد تضافرت، وتكاثفت لنسج مقطوعاته، وشذراته. لهذا كان ضرورياً، أو يجب أن يكون ضرورياً، وضع مفهوم التشاكل حتى يمكن توصيف التَّيَّارات الشعرية في المغرب، وتصنيفها لتمييز تيار من تيار، ومبدع عن مبدع، كما هو الشأن في ثقافات الأمم الراقية.

II ـــ ما قبل التحقق

ادعاؤنا، في هذا التأليف، أنَّ الشعر موسيقى لغوية، وَبَنَيْنَاهُ على افتراض أسبقية الموسيقى للغة؛ وتأسيساً على هذا الادعاء تكون تلك المقطوعات، والشذرات، تحويلاً لغوياً لِمَوْضوعة موسيقية؛ وتوضيحاً لهذا الأمر، فإننا سنقتصر على مقطوعة (بورخيس)، محللين إياها إلى مقاطع صوتية وصمتية، وإلى قوالب عروضية، وإلى طنينات، ومسافات، لننتهيَ إلى لَحْنِهَا، وإيقاعها.

1 ـ المقاطع

إذا ما نظرنا إلى الخطوط التي أنَبْنَاها مُنَابَ الأسطر الشعرية، فإننا نجد أن بعضها أطول من بعض؛ وتبعاً لهذا الاختلاف فإننا نقترح المفاهيم الآتية:

سواد قُصَّار ✓ بياض طُوَّال

سواد أقصر ✓ بياض أطول

سواد قصير ✓ بياض طويل

سواد طويل ✓ بياض قصير

سواد أطول ✓ بياض أقصر

سواد طوال ✓ بياض قُصَّار

على أن هذا الصنيع لا يقدم لنا إلاً مقاربة فضائية تركيبية، وليست إيقاعية؛ لذلك، فإننا سنلجأ إلى تحليل الكلمات إلى مقاطع، ثم منحها قيماً زمنية، لنتعرف على المقاييس الزمنية للصوت، وللصمت. وسنقترح ما يلي:

أنواع المقاطع :	قُصَّار	أقصَر	قصير	طويل	أطول	طُوَّال
الهياكل :	C V	C V C	C V C C	C V V	C V V C	C V $V_{\text{١٠}}$ C
علامات الزمن:						O
أسماؤها :	ذات ثلاثة أسنان	ذات السنين	ذاتُ السِّن	السوداء	البيضاء	المستديرة
رموز الصمت :						
أسماؤها :	الْبَرْقَة	اللَّمْحَة	الْوَمْضَة	الطَّرْفَة	اللحظة	الوقفة
القيم الموحدة :	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4
المقياس : $\frac{ن}{4}$						

وتطبيقاً لهذا الإطار، فإننا سنختار سطرين؛ أحدُهُمَا قُصَّار، وثانيهما طُوَّال:

> أَعْمَى مِثْلُكَ (صَــــــــمْــــــــــتٌ)
>
> وَلَسْتُ نَادِماً على شيءٍ تَرَكْتُهُ في الضَّوْءِ (صَمْتٌ).

أنواع المقاطع: أَغ مَى مِثْـ لُـ كَـ

أقصر طويل أقصر قُصَّار قصَّار

الهياكل: c v c   c v v   c v c   c v   c v

علامات الزمن:

أسماؤها: ذات السنين   السوداء   ذات السنين   ذات ثلاث أسنان   ذات ثلاث أسنان

القيم: $\frac{1}{4}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8} = \frac{3}{4}$ 1 (للتبسيط : $\frac{7}{4}$)

المقياس: $\frac{8}{4}$.

ومعنى هذا أننا إذا نقصْنَا (2) من (8) تبقى (6)، وهي مقدار الصمت؛ وعليه، فإنه يمكن اقتراح العلامتين الآتيتين للدلالة عليه: (الوقفة: ▬ : 4)، و(اللحظة: ▬ : 2)؛ بناء على افتراضنا للحد الأقصى ($\frac{8}{4}$).

أنواع المقاطع: وَ لَسْـ تُ نَا دِ مَنْ عَ لَـى

قصار أقصر قصار طويل قصَار أقصر قصار طويل

c v   c v c   c v   c v v   c v   c v c   c v   c v v

شَيْـ ءِنْ تَـ رَكْـ تُـ هُو فِضْـ ضَوْ ءِ

أقصر أقصر قصار أقصر قصار طويل أقصر أقصر قصار

c v c   c v c   c v   c v c   c v   c v v   c v c   c v c   c vv

وبحسب ما اقترحناه من علامات للزمن وقيم، فإن مجموعها في هذا السطر هو ($\frac{6}{4}$) تقريباً؛ أي يبقى للصمت (2) أو (اللحظة: ▬ : 2).

2 ـ القوالب العروضية

إذا اتضح هذا المثال، فليقس عليه ما لا يقال، من أجل أن نتقدم خطوة إلى ضبط القوالب العروضية؛ وهي:

ـ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَـ
عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فعِلُنْ فَعُو/
ـ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعُو/
ـ فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَاعِلُنْ فَعُو/

{ بياض: الطنيـن الفاصــل }

ـ فَاعِلُنْ مُفْتَعِلن فَاعِلُنْ
ـ فَعْلُنْ فَاعُلَنْ
ـ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ/ فَعْلُنْ مُتَفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ
ـ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ فَعُولُنْ.

{ بياض: الطنيـن الفاصــل }

يُسْتَخْلَصُ مما هو أعلاه:

ـ أن البنية الإيقاعية الفطرية المكتسبة وجهت الشاعر بدون وَعْي منه، فَتَغَلَّبَتْ على مَحْض المكتَسَب؛ وأخذاً بِعَيْنِ الاعتبار هذه قرأنا (وَمَع) و(مِثْلُكَ) بتَسْكِينَ الْعَيْنِ والْكَافِ.

ـ أن البنية الإيقاعية تحكمت في التَّرْكِيب، وفي الدلالة، كما يتبين ذلك من التعليق الذي ربط بين الأسطر، وخصوصاً الخمسة الأولى.

ـ أن البنية الإيقاعية غير رتيبة، لأن هناك تقابلاً بين (فاعلن) و(فَعُولُنْ)، كما أن هناك تحويلات في أسرة (فاعلن)؛ أي (مستفعلن، متفعلن، مَفْعُولُنْ)[61].

3 ـ مُكَوِّنَات اللحن

تنقسم القصيدة إلى مقطَعَيْن يفصل بينهما بياض؛ كل واحد يتكون من أربعة

---

(61) لمعرفة ما يشير إليه هذا الكلام يراجع فصل (توليف الأنغام) في الجزء الأول.

أسْطُرٍ؛ على أن تفعلات الأول أكثر من الثاني، مما يعتقد معه أن يكون هو الذي بالخمس، وما بعده هو الذي بالأربع؛ ومع أن هذا أمر يجوز في الموسيقى، فإننا سنحرص على ما هو طبيعي؛ أي الذي بالأربع، ثم بعد الانفصال، فالذي بالأربع[62]؛ ومُسْتَنَدُنَا في هذا استثمار الصوت والصوت معاً، بناء على إحصاء التفعلات التي هي اثنتان وأربعون، ثم تَوْزِيعِهَا بحسب ما تقتضيه قواعد الموسيقى؛ وإذا علمنا أن الذي بالأربع يتكون من طَنِينَيْنِ وبقية، وأن الذي بالخمس يتكون من ثلاثة ونصف، فإن الوضع يكون كالآتي:

- الطنين الأول (7)
- الطنين الثاني (7)
- البقية ($\frac{1}{2}$ 3)
- البعد الفاصل (7)
- الطنين الأول (7)
- الطنين الثاني (7)
- البقية (بياض) $\frac{1}{2}$ 3.

وتوضيح هذا في التدوين الموسيقي الآتي:



هكذا سمحت القوالب العروضية بتحديد التأليف اللحني، كما تُتِيحُ اقتراح إيقاع أولي؛ وإذ إن هناك اثنين وأربعين قالباً، فإن الوزن إمَّا أن يكون ثنانياً ($\frac{42}{2}$ = 21)،

(62) ليفهم القارئ هذا الكلام عليه أن يكون له بعض اطلاع على علم الموسيقى وتأريخها؛ يراجع فصل (سحر الأعداد والأشكال) من الجزء الأول.

وإما أن يكون ثلاثياً ($\frac{42}{3} = 14$)؛ وتقتضي(قواعد الموسيقى أن يكون الزمن القوي على البداية، وأما ما بعدها في هذه الحالة فضعيف؛ أي: قوي/ ضعيف؛ أو: قوي/ ضعيف ـ ضعيف؛ على أن الدقة تتطلب أكثر من هذا التحليل العام؛ لذلك، فإننا سنهتم بمقاطع الكلمات لِنُحَدِّدَ بِهَا مَدَى القوة، أو الضعف.

تبعاً للمنهاجية التدريجية المقترحة، فإن المقاطع من حيث تمثيلها لطبيعة الزمان؛ هي: ضُعَّاف، وأَضْعَفُ، وَضَعِيف، وَقَوِيٌّ، وأقوى، وقُوَّاءٌ؛ وسنختار مثالين تَوْضِيحِيَّيْن:

<< << <<< <<

لَنـ تُـ أَ قَلْ لَ عَ مى مِنْ كَ

(1) أَضْعف ضُعَّاف ضُعَّاف أضْعَف ضُعَّاف ضُعَّاف قوي أضعف ضُعَّاف

<<< << << <<< <<<< <<<<

لاَ أُ جِبْ بُ أَنْ أَ رى مَا يُـ رى

(2) قوي ضعَّاف أضعف ضعاف أضْعَف ضعاف قوي أقوى ضعاف قُوَّاءٌ

بهذا التحليل تجاوَزْنَا الثنائية المقترحة من قبل الْمُخْتَصِّين، إذ (القوة) درجات، و(الضعف) درجات، وفَضَضْنَا مشكل عدم تجاور مقطعين قويين، كما أنه سمح لنا بالتعرف على طور الحالة النفسية للشاعر من خلال نوع المقاطع؛ ففي المقطع الأول ثلاثة مقاطع طويلة فقط: (تَا)، و(مَا)، و(وَا)، في حين أن المقطع الثاني يحتوي على (لاَ)، وَ(رَى)، و(مَا)، و(رَى)، و(مَى)، و(نَا)، و(لَى)، و(هُو)، و(هُو)، و(وَا).

III ـــ ما بعد التحقق

تسلمنا هذه الملاحظة إلى تلمس ما أسميناه بـ (ما بعد التحقق)؛ أي معاني القصيدة، ودلالتها التي هي نواة معاني، ودلالات، الديوان برمته؛ وطبيعة الشعر تفرض قراءات متعددة للنص الواحد. وسنضاهي بين القراءات المتأنية بالتوافقات الموسيقية؛ وعليه، فإننا نقترح ثلاثة منها؛ أولها **توافق الألوان**، وثانيها توافق **أسماء الأعلام**، وثالثها **توافق الوحدة والاجتماع**.

1 ـ توافق الألوان

تقدم لوحة الغلاف مؤشرات قوية على كثير من معاني، ودلالات الديوان. ذلك أنها تمتزج فيها ألوان الأسود، والأخضر، والبنفسجي،والأزرق، والبنّي، والرمادي؛ وترددت هذه الألوان في كثير من القصائد، وخصوصاً قصائد (فنّ الشعر)، وفي (في الطريق إلى كالا. . .)، وفي (غبطة الشاعر الذي أصبح رَسّاماً)؛ وإذ جرت عادات المؤولين أن يَمْنَحُوا لبعض الألوان دلالات، ولبعض آخر دلالات يمكن أن تكون الفرح/ الحزن؛ والسرور/ الكآبة؛ والتفاؤل/ التشاؤم. . . فإن هذه القسمة الكبرى نفسها نجدها في الظواهر الطبيعية؛ هناك الليل، والظلام، والظل. . . وهناك النهار، والضوء، والنور. . ؛ وتتجمع هذه المتضادات لتعبر عن الموضوعة الأساسية التي هي: العمى/ البصر.

وجهت هذه الموضوعة تَآلُفَ المكونات الثلاثة: **العمى، والسَّواد، والظلام**، لِتُدْخِلَ، ضمنها، البصر، والبياض، والضوء؛ وبهذا التمزيج صاغ الشاعر لحناً مأساوياً؛ هكذا صارت كل الألوان رمزاً لِلْعَمَاءِ والضرارة المؤدين إلى الوحدانية القاتلة، ودلالة على كل ما هو مُؤْسٍ، ومُحْزِنٌ، وتحولت كل الظواهر الطبيعية إلى قتل وتدمير: الضوء شاحب، والظل قاتم، والشمس ذابلة، والمطر الذي يغيث الناسَ أصبح بلا مَعْنَى، يزيد في آلامهم كيف يشاء، وصار النهر أعمى يجرف كل ما يجده، وبَاتَ الليل صديقاً حمِيماً.

هناك قصائد عديدة تتحدث عن هذه الرؤيَا؛ منها (غبطة الشاعر. . .)؛ ففي هذه القصيدة كلامٌ عن العزلة، والفجيعة، ومحاولة التخلص منهما بالشراب، وبالتشكيل:

غِبْطَةُ الشَّاعِرِ هَارِباً إِلَى الْفَرَاغِ وَاللَّوْنِ.

وفي (الكرسي الفارغ) تبلغ العزلة ذروتها، بحيث الماء منعزل وحيداً، وعزلة المناظر، كما أن القصائد التي اتخذت موضوعتها الليل كانت إلحاحاً على الوحدة والعزلة:

وَيَأْتِي قَمَرُنَا كَعَادَتِهِ وَحِيداً[63]

يُوَزِّعُ القبلاَتِ الْمُفَضَّأَة (؟)

(63) حسن نجمي، **المرجع المذكور**، (شمس لا مبالية)، ص. 101.

بل يتعدى الأمر الحديث عن العزلة، والوحدة، إلى الكلام عن الموت، ومَرَاسِم الدَّفْنِ، والْحِدَادِ الأَزْرَقِ؛ هكذا صارت كثير من قصائد الديوان رؤيا ندم، وتَشَظٍّ، وخَرَابٍ... وَحَرْبٍ، وأَسْرٍ، وَمَمَاتٍ.

2 ـ توافق أسماء الأعلام

وظف الشاعر أسماء الأعلام لتركيز تلك الرؤيا في ذهن القارئ باستعمال أسماء الأعلام؛ وسنقترح على القارئ أثلوثة مستخلصة منها؛ هي **الأدبية السَّوْدَاء، والتشكيلية البنية، والْعلاَمية الساخرة.**

تحدث عن الأدبية السوداء، من خلال بورخيس، في قصائد أربع؛ هي (بورخيس)، و(أَغْزَلُ في الضَّوْءِ)، و(أنا وبورخيس)، و(امتثال لبورخيس)؛ في القصيدة الأولى تكلم عن العمى الذي هو أحسن من الإبصار. في هذه الأوقات التي انقلبت فيها الأوضاع، فصار بعض الناس يفضلون الظلام على الضوء، ويرغبون في السواد لا في البياض، وأصبح بعض من عميت أبصارهم، وقلوبهم سادة، وكبراء، فأضلوا اتباعهم السَّبيل؛ بورخيس نموذج أمثل لهذا الوضع؛ فهو، وإن كان أعَمَى، يعتمد على نفسهِ، ويتلذذ بوقع عكازته، وخطواته، ويستمتع بما له من نور داخلي، منفرداً يعيش في عالم إبداعي ثَرٍّ، وحياة غنية بتجارب أعلام البشر، وعيون الآثار؛ بورخيس أيقونة على عالم الإبداع الفسيح، والاستبصار الْبَعِيد الآفاق من جهة أولى، وعلى انْحِطَاط القيم، واندحارها في الزمن الرديء، من جهة ثانية:

بَيْنَمَا كَانَتْ قصيدتُه تَخُوضُ اشْتِبَاكَات الطريق عائدة إلى سَوِيسْرَا

هُنَاكَ حيث مَاتَ بُورْخِيسْ مِثْلَ مَلِكٍ مَخْلُوعٍ في الْمَنْفَى(64).

عززت هذه الأدبية السوداء التشكيلية البنية التي خصها الشاعر بحصة وافرة من الأسطر، وخصوصاً في قصيدتي (فن الشعر) وفي (في الطريق إلى كالا...)؛ هكذا اجتاحت دكنة المادة مساحات القصيدة، وصَوَّرت القصائد الأمهات الإغريقيات مرتديات السواد، ورسمت الأسطر معاناة الأمراض،

(64) المرجع المذكور، (امتثال لبورخيس)، ص. 17-18 (18).

والمنفى، واللاَّقِيمة، والعزلة، والذئاب البشرية، وشحوب القمر، وبياض العدم، وصمت الكون الموحش، والإخفاق، والموت:

ـ مَارْكس. . وإِخْفَاقُ الْمُمْكِنَاتِ

ـ إِخْفَاقُنَا فِي شَقِّ الطريق بَيْنَ الْجُثَثِ(65).

توأم التَّشْكِيلة الْبُنْيَة هو العلامية السَّاحِرة التي اخترنا لها ثلاث أيْقُونَات؛ هي رولان بارت، وإدريس الخوري، وشكري؛ بَارَتْ رمز الثورة على التقاليد الثقافية الموروثة المتكلسة، وأدلوجة المركزية الأوربية، والأنماط الاستهلاكية لما بعد الرأسمالية، والصناعية؛ وهو رمز مناصرة الثقافة المتجددة، وثقافة الاختلاف، والفئات المهمشة؛ لهذا مزج الشاعر بين الكلام عن بارت وعن عمال النظافة، وناسجات الزَّرَابِي، والأطفال الضائعين؛ ومحمد شكري له أدب كشف فيه عن عورات بعض المحرمات الذاتية، والأسرية، والمجتمعية؛ وأما إدريس الخوري فله آداب واقعية تمتح مفرداتها من اللغة الشعبية، وموضوعاتها من الحيوات الواقعية. بارت، وشكري، والخوري، ثالوث أثلوثة ثار ضد حياة النفاق، والمداهنة، والمداجاة، وناصر المستضعفين في الأرض، وصور الحياة البشرية في محاسِنِهَا، ومَبَاذِلِهَا.

3 ـ توافق الوحدة والاجتماع

إن وضعاً مأساوياً مثل هذا هو جزء من الشاعر؛ لذلك، فإنه يعيش حالة متأرجحة بين اليأس، والأمل، والعمل. يقدم لنا عنوان الديوان، واللوحة التشكيلية المثقلة بالألوان، مؤشراً على حالة اليأس الناتجة عن العزلة، والإحباط، والفشل، وغيرها من مثبطات، مما كان يعيشه الشاعر؛ هكذا، بعد العنوان على انفرادٍ يتلوه الإهداء (إلى مَوْتَايَ)، فاليد الواحدة المصفقة، فوزر ميراث الأسلاف، فالقصائد المتحدثة عن وحدة الكفيف الحقيقي، والاستعاري، وعزلته، وما يلفه من صمت مخيف في أرض مليئة بالخناجر، خالية مما يفرح، مليئة بالظلمة، والوحشة قصيدة (سَالْفَاتُورِي كُوَا سيمودو)، ومقطوعة (أقل من واحد)، وما يشمله من تنكر الأخلاء، والأصدقاء، والمجتمع في (تلويحة)، وفي

(65) المرجع المذكور، ص. 24.

(المرآة)، وما يواجهه من انسداد الآفاق[66] (البرزخ)، وما ينتظره من احتضار ليصير جثة هامدة (الجثمان السياسي) و(عزاء)[67].

غير أن هذا اليأس الأسود يواجهه الأمل في غد أفضل، وحياة أحسن، وأرغد، وتعلق بالحياة، والمحبة، على الرغم من كل شيء، لكل ما في الكون، لأنها خير ما يستأصل اليأس، ويفتح آفاق الأمل؛ هي محبة الحياة من حيث هي: أسرة، وأصدقاء، وفنون:

ـ حِينَ اسْتَحْكَمَ إلى جَسَدِهَا، . .[68]

تَقَلَّلَ مِن الدنيا

واكْتَفَى بِهَذَا الْمَكَانِ الصَّغِير . .

عَلَى ذِرَاعَيْهَا

ـ الشَّمْسُ سَاخِنَةٌ عَلَى ذِرَاعَيَّ[69]

وبِأَنَّكِ هُنَا قُرْبِي . .

أُفَكِّرُ فِي بُرُودَةِ الْعَشْبِ

تُصَوِّرُ (بِاخْتِصَارٍ شَدِيدٍ عَنْهَا) محبة الحياة العائلية الواقعية التي تمتزج فيها المحبة بالممانعة، والاستسلام بالمعارضة، والاهتمام بالإهمال. . . كما أن محبة الكتابة، و«الهروب» إِلَيْهَا أفضل محارب لليأس؛ إنها مداواة بالتي كانت هي الداء؛ موهبة الكتابة تجعل صاحبها مرهف الأحاسيس متوجّساً يُحِسُّ بِمَا لا يُحِسُّ به غيره، فتأتيه الهموم من كل الجوانب، لكنه يدفعها، ويحاربها، ويخفف مِنْ غَلَوَائِهَا بِهَا.

المثقف الملتزم يعتبر الكتابة نوعاً من العمل على تغيير الواقع، أو التخفيف من حدته على الأقل؛ هكذا عبر الشاعر عن الحياة الواقعية العادية، وعن الظواهر

---

(66) المرجع المذكور، ص. 66-67.

(67) المرجع المذكور، ص. 112.

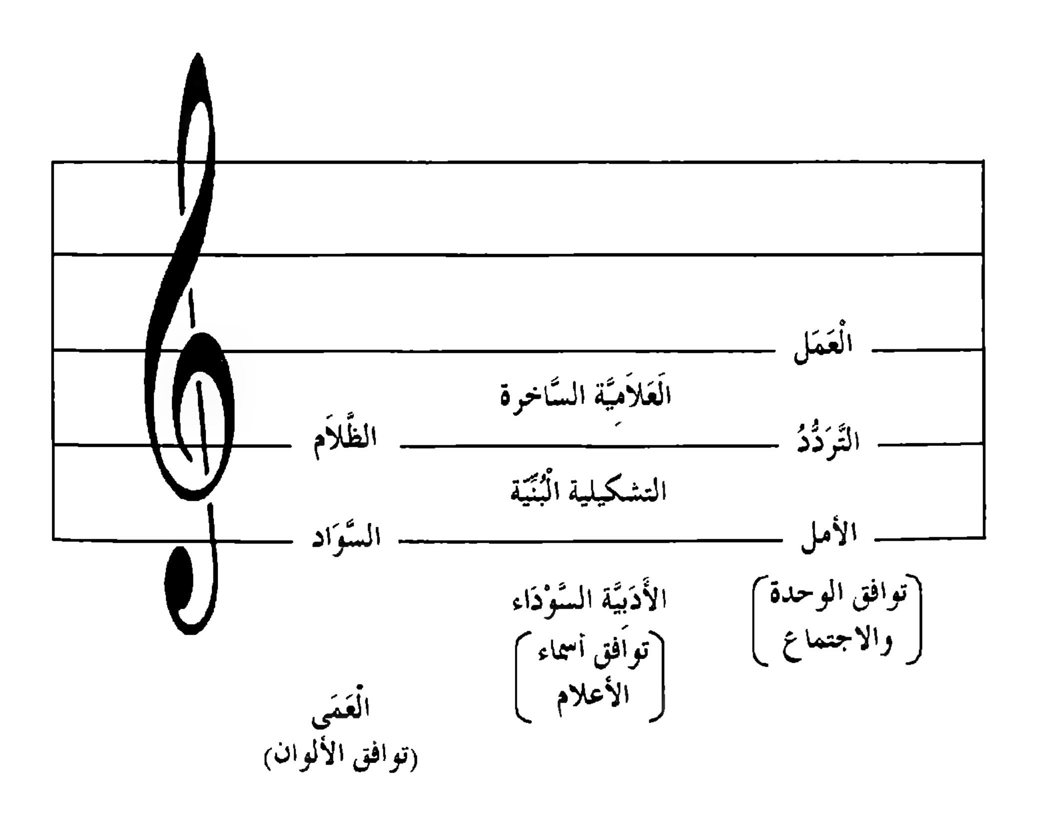
(68) المرجع المذكور، ص. 124.

(69) المرجع المذكور، ص. 121.

الفظيعة، مثل الهجرة السرية، وقوارب الموت، وفواجعها (مقهى روما)[70]، وعن السياسة، وكوارثها، مثل الاغتيال المادي، أو المعنوي، وأحابيلها الماكرة (الجثمان السياسي).

تلك سنة الكون التي تتأسَّسُ على الأضداد: الخير/الشر؛ المحبة/الكراهية؛ اللطف/الابتلاء.. ولن تجد لتلك السنة تَبْدِيلا؛ على أن ما ينبثق من الاختبار يكون أصلب عوداً، وأغلى ثمناً، وأَحْسَنُ أَدَاءً للرسالة، كما يتجلى ذلك في سِيَرِ الرُسُلِ والأنبياءِ، والصالحين، وكل المصطفين الأخيار من البشر.

تلك دلالات متآنية استخلصناها من ديوان «على انفراد»، وقد جعلناها ثلاثيات حتى يمكن حصرها، وضبطها في إطار نظري منظم؛ وهي:



(70) المرجع المذكور، ص. 62.

خاتمة

حاولنا أن نحلل ديوان «**على انفراد**» بمفهومين أساسيين؛ هما التناص، والتفانن. انبثق مفهوم التناص بمعناه المعاصر في مناخ الدراسات اللسانية، والتحليلات الشكلانية، والمذاهب البنيوية الفرنسية، والعقائد المابعد حداثية؛ لهذا، فإن كثيراً من الأبحاث المتعلقة به «قتلت» الكاتب والمبدع و«غَيَّبَتْ» الأبعاد الاجتماعية، والثقافية، والنفسانية؛ هكذا صار النص لعبة شطرنج ذات قوانين خاصة مكتفية بذاتها، تتسبب كل نقلة في نتائج ضرورية، مما يجعل البداية تستبق النهاية؛ وهذه من مفارقات ما بعد الحداثة يجب تسجيلها.

أدت بنا تلك المفارقات إلى إعادة النظر في المفهوم بإِطار ما تقدمه العلوم المعرفية المعاصرة من نظريات، ومناهج؛ ومن بين ما تخصه هذه العلوم بعناية خاصة إيلاء أهمية قصوى إلى الأنساق الإدراكية من سمع، وبصر، وذوق، وشَمٍّ، ولَمْسٍ، وإلى أنساق المعالجة، والتوصيل من خيال، وتخيل، وتعقل، وإلى أنساق التخزين، والتذكر، والاستعمال، والاستقصَادِ؛ وإذ الأمر يتعلق بالإنسان، فإن الوعي، والمقصديات، هي ما يكون وراء مختلف المواقف؛ لهذا، تكون هناك مواقف تبجيلية احترامية انقيادية... وتكون هناك مواقف ساخرة مُستهزئة.

تأسست إعادة نظرنا على تجزيء مفهوم التناص إلى التناص الخارجي بأنواعه، وإلى التناص الدَّاخِلي بمكوناته؛ ومع أن هذه المحاولة مفيدة، فقد تبينت لنا حدودها، فاقترحنا مفهوم (التبايض)، واعتبرناه قسيم التناص، أو وجه العملة الثاني، ثم جزأناه إلى التبايض الخارجي، وإلى التبايض الدَّاخلي؛ الخارجي ما يشاهده الكاتب في محيطه، فيمسه، فيدركه، فيخزنه، فيستعمله عند الحاجة، فيتجلى في القصيدة بصفة عامة، وفي القصائد الأيقونية التجسيمية بصفة خاصة؛ وأما الدّاخلي فيكون في اختلاف أسطر الصفحة من حيث طولها، وقِصَرُها، وفي مقدار ما يكون بينها من مسافة، وفي نسبة المسوَّد، والمبيَّض إلى جهات الصفحة الأربع.

على أن طبيعة العلاقة بين الفنون، والمعطيات المادية الصرف، دفعتنا إلى أن نقترح مفهوم (التفانن)، ونعني به تداخل فن الموسيقى، والتشكيل،

والمسرح، مع الشعر؛ هكذا اعتبرنا المقطوعة الشعرية المكونة من الصوت والصمت المتحققة في زمن مُعَيَّن هي لحن موسيقي، أو إذا ذهبنا أبعد، فإنها تعبير لغوي عن موضوعة موسيقية؛ وجعلنا بياض الصفحة، وسوادها، يكونان لوحة تشكيلية، لها فضاء، وأبعاد معينة، مِمَّا قد يَصِحُّ القول معه: «القصيدة لوحة تشكيلية»؛ وأمّا إذا توافر الحوار، ووقع الإنشاد، فذالك من مكونات المسرح، «القصيدة فعل مَسْرَحِي».

تَجَنُّباً لِئَلاَّ تصير هذه المقاربة مثالية مجردة مطلقة صالحة لكل شعر، ولكل زمان، ومكان، فإننا حرصنا على أن نُرَكِّز على الموادِّ المستعملة لتحليلها، ثم منحها تأويلاً معيناً يربط الإبداع بصاحبه في مقتضيات أحوال خاصة، وبابْتِدَاعَات، أو تقليدات فنية معينة، حتى يمكن أن نؤسس لتيارات شعرية، مما يسهم في تقدم الفكر بصفة عامة، والإبداع الشعري بصفة خاصة.

بناء عليه نسمي رؤيا «على انفراد» بـ«تيار الحياة الواقعيّة».

الفصل الثالث

الفاء والباء

تمهيد

انتهينا، في الفصل السّابِق، إلى نتيجة نراها قابلة لأن تجعل فرضاً تنجز في ضوئه أبحاث موسعة في الشعر العربي حتى يمكن تصحيحه، أو تزييفه. النتيجة الفرض هذه هي أن الشعر العربي في المغرب يجب أن يصنف في تيارات، لا أن يجمع في مقولة واحدة، حتى يمكن تمييز شاعر من شاعر، أو مجموعة شعراء من مجموعة شعراء أخرى. ذلك أن هناك أشعاراً تمنح معانيها للقارئ بدون عسر كبير، وأن هناك أشعاراً أخرى هي المتاهة عينها[1].

شعر محمد بنيس في **«ورقة البهاء» متاهة يضل فيها القارئ** المعتاد على الشعر المعاصر، فلا يدري أيَّ السُّبل يسلك للخروج منها، نحو المعاني والدلالات. وإذا كان هذا هو وضع النَّاقد، فما هو حال الهاوي المحب للشعر؟ قد يبحث عن المتعة المباشرة فلا يجدها متجسدة في إيقاعات متماثلة، أو متناظرة، أو موحدة، وقد يفتش عن المعاني بالتراكيب، فلا يعثر إلا على ما لا يُسَايِر القواعد المتعارف عليها في النحو، وإنما تواجهه طبقات كلمات،

---

(1) لا نقصد بهذا ما يدعيه أصحاب أطروحة «الأجيال»، فقد ناقشناها في المدخل (الآلة والمتن)، وإنما عنينا بعض الاتجاهات النقدية الغربية التي تجمع كل شعراء ما بعد سنوات الثمانين تحت عنوان (التقليليون : «Les Minimalistes»، مما أوقعهم في ورطات أثناء التحليل التطبيقي.

Voir, Jean Baetens, «*Pour en finir avec la poésie dite Minimaliste*», Intervalles, Automne 2004, 104-109.

وهو من أشهر المناقشين لهذا الإبدال في أوروبّا. انظر الموقع الإلكتروني : http://www. cipa.ulg.ac.be/

بعضها فوق بعض، حتى يكاد لا يستطيع أن يُمَيِّزَ أقسامَها، أو بعضها تحت بعض مكونة أشكالاً غريبة، أو هي مبعثرة على أديم الصفحة التي تستحيل إلى ما يشبه الشاشة، أو متداخلة، أو متدرّجة؛ وبناء على هذا، فإن القارئ المفترض لهذا الديوان يقضي حاجته بترك الاقتراب منه؛ وحتى إذا تجرأ، واقتحم حِمَاهُ، وأراد أن يُسَجِّل ما فهمه، فإنه يلجأ إلى تعابير شعرية، أو مفاهيم مسكوكة عامة تطلق على كل شعر؛ وهذا النوع من الممارسات يسيء إلى الشاعر، وإلى القارئ، وإلى التحليل العلمي الرَّصين الذي يسود في أرقى المعاهد والجامعات.

تَجَنُّباً لكل هذه المزالق، فإنَّا سنسعى إلى أن نتحدث عن هذا الشعر بلغة واضحة تحيل قصائد الديوان إلى ما يشبه البحث التأريخي، أو المثال الفلسفي، حتى نُبْرِزَ المعاني، والدلالات؛ وبهذا نُنَظِّم الفوضى، ونُعَقْلِن الْهَذَيان، ونتخذ بوصلة تَهْدِينا في متاهاته، ونضيء بنور المفاهيم العماء، ونُخَطِّطُ مَسَالِكَ في غابات الكلمات، في مرحلة أولى، ثم سنحرص على تبيان ما عجزت عنه اللغة، أو عَمَّاه الشاعر، بناء على مؤشرات البياض، والسواد، وتجلياتهما في أشكال هندسية، وشجرية، وشيئيّة معطاة، أو مشيدة، وعلى الصوت، والصمت، لكي نبين انتظام الإيقاع الشعري، في مرحلة ثانية؛ ثم سنعمد إلى مرتكزات الديوان المتجلية في أسماء أعلام الأشخاص، والأماكن، والمفردات اللغوية العادية، أو ذات الإيحاءات المتعددة، لبناء دلالات نوعية خاصة بالديوان، في طور ثالث؛ أي أننا سنهتم بالمعنى، وشكل المعنى، وتَدْلاَل الدَّوَالّ.

1 ـ تشييد الانتظام

تفرض علينا النظرية التي نتَبَنَّاها التسليم بانتظام معين وراء الفوضى الْمُسْتَشْرِيَة؛ وقد تحدثت عن انتظام الكون الأساطير، والكتب الدينية، والفلاسفة القدماء، وأطروحة علم النفس الخاص بالأشكال، ونظرية الأنساق المعاصرة، ونظرية الكوارث، والعماء، والأبحاث الطبية؛ وإذ البحث في الكونيات[2]، وما يلحق بها شاسع الأطراف، فإننا سنكتفي ببعض المبادئ الآتية:

---

(2) الكونيات la cosmologie؛ وقد خصصنا الفصل الرابع من الجزء الأول لـ(المبادئ التنظيمية).

أ ـ مبدأ وحدة النشأة الأولى

أولها، وهو مبدأ المبادئ الذي هو وحدة النشأة الأولى التي تحدثت عنها الأساطير، والكتب الدينية، والفلاسفة، والمتصوفة، وهي تتكلّم جميعها عن تطور الكون من السديم، والعماء. . . إلى أن صار عوالم روحانية وفلكية، ومادية محكومة بمبادئ روحية، وطبيعية؛ وإذ النص شيء طبيعي صادر من كائن طبيعي، فإنه يجب أن يدبر بمبادئ الطبيعة، وقوانينها.

ب ـ مبدأ الاتصال

تقتضي وحدة النشأة أن يكون هناك اتصال، وانفصال بين كل من، وما في الكون، وما يصدر عنه؛ والنص من «المصدورات»؛ فهو، إذن، يقع تحت المبدأ الآتي: «كل شيء في هذا الكون يتصل بكل شيء»[3]؛ ووسائل الاتصال في النص تكرار الأصوات، والمفردات، والأدوات الإشارية، والمحيلة (أسماء الإشارة، والضمائر، وال»[4]، والتشبيه، والاستعارة، والزمان، والمكان. لتوضيح هذا نأتي بالمثال الآتي:

«لِسَبُو طُيُورٌ تَختَفِي بِنُثَارِها سَيُزَوِّجُ
الأَحْجَارَ لِلأَحْجَارِ يَخْرُجُ مِنْ سَدِيمِ تَرَدُّدٍ
يَهَبُ الِمِيَاهَ لِرَايَةٍ مَقْصُودَةٍ كُنْتِ آخَيْتِهِ
بِحُقُول رَعْدٍ مُغْلَقٍ تَسْتَبْسِلُ الأَسْرَارُ فِي
حَفْرِ الْخُطُوطِ كِتَابَةً شَمْسِيَّةً. . .»[5].

يبرز الاتصال في هذا النص بوسائل متعددة: اسم العلم (سبو)، والضمائر المستترة، والظاهرة، وأداة التعريف (ال)، والإضافة، والأوصاف المفردة،

---

(3) يراجع محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1996.

(4) هناك كتب كثيرة تتعرض لالتحام النص واتساقه؛ وهي متداولة بين أيدي الناس؛ وأشهرها لدى الباحثين العرب كتاب "هاليداي»، ورقية حسن، **الالتحام في اللغة الإنجليزية**.

(5) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002، ج 2، ص. 17.

والجملية، وزمان الإيقاع، والمجتمع، وفضاء اللغة (سبو)، و(حقول)، والصفحة ذات البياض، والسَّواد؛ وأنواع الوصل هذه كافية، على الرغم من غياب بعض الأدوات التي تقوم به، مثل حروف العطف، وعلامات الرَّقْم؛ وهذا يوحي أن التلاحم، والاتِّسَاق، في النص، هو جوهري، وليس مُصْطَنَعاً فَرَضَتْهُ ضروريات، وحاجيات، التعبير باللغة؛ على أنها تُحَتِّمُ أحياناً تجزئة النّصّ لدواع تنفُّسية، أو إيقاعية، أو معنوية؛ وبناء على هذا انقسم هذا المقطع إلى فقرتين؛ إحداهما تحدثت بالْغَيْبة، وثانيتهما تكلمت بالخطاب: (1) (سبو... مقْصوفة، (2) (كُنتِ... شمسية).

يتيح مبدأ الاتصال أن ينظر إلى النص كما هو، أي (ما تقرؤه هو ما تقرؤه)[6]؛ ومعنى هذا أن ليس فيه حقيقية، ومجاز، ومعنى ظاهر، وخفي؛ فهو يدل على التَّنَاكُح، والتزاوج، وما يقاربهما، ويرادفهما، (ز، و، ج)، و(س، د، م)، و(م، أ، و)، و(أ، خ، و)، و(ح، ج، ر)؛ وسبو يزوج الأحجار للأحجار، ويهب المياه، لِلْحُقُول، الناتجة عن الرَّعد، الحافرة خطوطاً في الأرض، أو عن الثلوج، أو الغيث، ويروي عطش مدينة فاس. فاس هبة سبو؛ وإذ هو مخلوق واعٍ فإنه مَزِيجٌ مما هو طبيعي، وثقافي؛ الطبيعي هو النار، والهواء، والماء، والتراب، والثقافي هو الزواج، والهبة، والراية، والأخوة، والأسرار، والكتابة؛ إنه جزء من عوالم ما تحت القمر: العناصر المذكورة، والمكونات من حيوان، ونبات، وجماد؛ وما يَسم هذه العوالم السفلية، والعوالم العلوية، هو مبدأ الحياة الشاملة السارية في كل ما في الكون؛ وتبعاً **لمبدأ وحدة النشأة، وَمَبْدَأ الاتصال، ومبدأ الحياة**، فإنه يصح تَشْبِيهُ كل شيء بكل شيء للاشتراك في صفات، واختلاف في أخرى، ويجوز تشابه كل شيءٍ مع كل شيءٍ، فينوب عنه، أو يكون بدَلَه.

على أن هذه القراءة الحرفية (ما تقرؤه هو ما تقرؤه) التي انبثقت ضمن تصورات المذهب التقليلي الواقعي، لا ينبغي أن يؤخذ بها على إطلاقها؛ فإذا صحت في التشكيل، وفي الرسم الصناعي...، فإنه يكون من السذاجة المفرطة أن تطبق على الشعر الذي هو خطاب رمزي يتوسل بمؤشرات واقعية لغوية، وغير لغوية.

(6) هذا مبدأ من مبادئ الاتجاه التقليلي؛ وأصله: «ما تراه هو ما تراه»: «What you see is what you see»؛ وواضح من التعبير أن الأمر يتعلق بالفنون التشكيلية التي كانت منطلق هذا الإبدال، أو على الأقل التيار.

جـ ـ مبدأ الطبيعة الإنسانية

وإذ ما قدمناه مبادئ عامة، فإننا نَنْزِلُ، الآن، للحديث عن مبدأ خاص، دعوناه بـ (مبدأ الطبيعة الإنسانية) الذي ينظم حيوات الإنسان في مقاماتها، وأحوالها. ذلك أن الإنسان يَمُرُّ بأوضاع يقظة، وتعقل، وحذر، وتَعْتَرِيه حالات غير معتادة في يقظته كالهذيان، والهلوسة، والاكتئاب..؛ وقد دافع الشعراء عن هذه الحالات المتميزة؛ ومنهم محمد بنيس الذي أقر بها، وكافَحَ عنها، وجعل كثيراً من قصائده هذياناً، مُصَرِّحاً بالمفردة أحياناً، ومُسْتَعْمِلاً ما يرادفها أحياناً أخرى.

يعرف الهذيان طِبِّيًا بأنه: «الإحساس بالواقع يتجلّى في مجموعة معتقدات خاطئة لا عقلانية»[7]، نسجل، في البداية، أن هذا التعريف لا يُمَاشِي عملية الإبداع. ذلك أن الشاعر شديد الإحساس بالواقع، وله معتقدات سليمة، وصحيحة يعبر عنها بعقلانية مبدعة؛ وخصائص هذه العقلانية وآلياتها؛ هي **هذيان التأويل، والهلوسات، والأوهام، والتخيلات**؛ وموضوعاتها هذيان **الاضطهاد**، والهذيان **الصوفي**، أو التنبّئي، أو **الجنسي**؛ وأما بنيتها فتكون متماسكة أحياناً، ومنسجمة، وإن تشعبت، وقد تكون أحياناً مائعة، وغير منسجمة[8].

يتحدث محمد بنيس عن الهذيان الذي يتفجر ينابيع بالكتابة:

ـ وَشْمٌ
يَتَفَجَّرُ فِيكَ يَنَابِيعَ الْهَذَيَانِ
يَنَابِيعَ الْهَذَيَانِ[9]
ـ قُلْ لِلشَّاعِرِ
أَنْ يَتَسَكَّعَ فِي طَقْسِ الْهَذَيَانْ
لِيَرَى الْمَعْنَى
خَارِجَ حَوْضِ الْمَعْنَى[10].

---

(7) Claude Naudin et AL, *Larousse Médical*, Larousse, Paris, 1998, p. 297.

(8) تعرضنا في الفصل الثالث (نسق الدلالات) من القسم الثاني، بالجزء الثاني إلى (الاستعارة الهذيانية).

(9) محمد بنيس، المرجع المذكور، ص. 14.

(10) ما ذكر، ص. 19.

إذا ما وضعنا هذه الأسطر في السياق الذي وردت فيه، فإننا نجدها تحتوي على كل مكونات الهذيان: آليات (هذيان التأويل)، وموضوعات (الجنس)؛ ذلك أن النخل يضيء العتمات بالموج الشبقي، الباحث عن المرأة التي هي راغبة في لذة تجعل حرارة في حُفْرَتِها؛ إنه تأويل هذياني ربط بين «القلم»، و«الكتابة» و«الجنس» بالذكر، والعملية الجنسية، والأنثى؛ إنها هذيانية[11] تأويل جنسي.

تتكلم المقطوعة الثانية عن ياجوج وماجوج الذين وصفهم القرآن بأنهم مفسدون في الأرض يتقي شرهم بإقامة السدود، والأسوار، وتحدثت عنهم الثقافات الشعبية باسْتِهْجَانٍ وخوف؛ لكن ياجوج وماجوج اكتسحوا مدينة فاس، فلم تبق حكمة، وشعر، ومعنى. . ؛ وعليه، فلم يبق إلا هجرة المكان؛ هكذا اتخذ الشاعر هذيان الهلوسة، وهذيان الاضطهاد، وسيلة، وموضوعاً، للتَّعْبِير عن أوضاع الخراب، والدمار، والجهل.

يتحدث الشاعر في مقطوعة أخرى عن السفر في الليل الذي لا يستبين فيه الإنسان المسالك إلا بدليل خِرِّيت، وبِسَيْرٍ وئيد؛ ومع ذلك، فإنه قد يخطئ الطريق، لكنه يعود للبحث عنها؛ والهذيانية كتابة، ومحو، فكتابة، ومحو. . ؛ إنها وهم، وهذيان صوفي، للتعبير عن الْهَاوِيَة، والممات، والْيُتْم، والشهداء، واسْتِهْجَان النفاق، والخداع.

لاحظنا فيما سبق أن كل مكونات الهذيان حاضرة. وقد صاغها في بنية متماسكة، ومنسجمة، أحياناً كثيرة؛ مما جعل الهذيان وسيلة لوصل بين أوضاع متنافرة يستعصي على العقل الجمع بينها:

ـ وَحُذْنِي بِالْهذيان

فَوَحِّـدَ[12]

يتوهم خراب فاس فَيَسْتَنْجِدُ بعلال الذي يرسل طيراً أبابيل ترمي الأعداء

(11) يمكن مناقشة هذا الاقتراح الذي يطلق على المقطوعة، أو القصيدة من هذا النوع (الهذيانية) أو (الْهَذِيَّة).

(12) محمد بنيس، المرجع المذكور، ص. 28.

بحجارتها فتجعلهم كعصف[13] مأكُول، فتعود الأمور إلى مجاريها العادية، فيتوقف التَّبَرْبُرُ، والخراب.

يَبْنِي الشاعر أحياناً هذيانه على الأساطير، والخرافات، للتعبير عن الأصول المؤسسة لكون مدينة فاس. فقد وردت (الخرافة) في سياق الحديث عن العتمات، والمتاهات، والحجر العتيق، والشمس، والطيور، والحروف، والكرامات، وابن حبوس، وبني وطاس؛ إنها مفردات، موضوعات/ رموزٌ:

ـ تَكَادُ تَفْتِكُ بِي خُرَافَتُهَا[14]

ـ بَغْتَةً تَهَبُ الْفَرَاشَةُ نَفْسَها فَيَفِيضُ خَلْخَالُ

الْخُرَافَةِ بالْقَوَافِلِ. . .

وتتحدث مقطوعة أخرى عن النقطة، والنفخ، والأرض، والعناصر، وخلق فاس؛ الأسطورة تسعى إلى التأسيس، والتمجيد، وتأويل الماضي بمثالية؛ إنها منطلق الهذيان بآلياته لتجعل منها كارثة الكوارث؛ أساطير الأولين تأريخ، وأما الهذيان فهو حُمًّى:

هَلْ

هَذَا مُتَّكَأُ

الْحُمَّى[15]

الشاعر يهذي كما يهذي الفنانون المعاصرون في السينما، وفي الإشهار، وفي الشرائط الخاصة بالأطفال، وفي السياسة؛ إنه الهذيان الفنِّي الذي يُثير لدى متلقيه مختلف الاسْتِيهَامَات؛ وعليه، فإن موضوعة الهذيان مؤشر فعال لقراءة هذا الشعر المركب، وكذا موضوعة الخرافة، والمتاهة.

د ـ مبدأ البوصلة

الشعر العصري مُتَوِّهٌ، وقارئه تائه ضال؛ وقد وصف الشعراء المعاصرون

---

(13) الْعَصْفُ: حُطَامُ التِّبْنِ، وَدُقَاقُهُ.

(14) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 30.

(15) ما ذكر، ص. 31.

نصوصهم بالمتاهة، وبالعتمة، وبِالْغَابة. لذلك، فإن القارئ لا يدري أين هي الوجهة الصحيحة، حتى يخرج مِن بُنَيَّات الطريق، وأنَّى الْبَصِيص، وحيثما المسلك الْمُنْجِي؛ وعليه، فإنه لابُدَّ من هَادٍ يهدي القارئ في تشعبات القصيدة المعاصرة، وانشطاراتها، ومسالكها المتداخلة المتشابكة، وفي أشجارها، وحيواناتها، وحشراتها؛ إن من يكون داخلها مفقود، إذا لم يكن له ذلك الهادي، مع رفقة مساعدين[16]. إنهم المعرفة الخلفية، والمفردات اللغوية، والمقايسة[17]، والفرض الاستكشافي[18]. توضيحاً لهذا نقدم المتاهة/ العتمة/ الغابة، ثم نبين وسائل التغلب عليها:

«غَابَاتُ رُمُوزٍ تَشْرَبُ مِنْ تَرْتِيلِ دَمِ السَّالِكِ
فِي أَرْجَاءِ الْهَذَيَانِ تُدَبِّرُ لِلْكَلِمَاتِ مَتَاهَاتٍ هَلْ
هَيَّأَ لِلْحِكْمَةِ بِئْراً لاَ تَرْحَمُ مَوْلاَهَا لِلْخَشْيَةِ
سُمّاً يَمْنَحُ ذَاكِرَةَ الأَعْضَاءِ شُمُوسَ دَمٍ
لِلشَّطْحِةِ أَلْوَاناً رَسَخَتْ فِي جِذْرِ النَّخْلَةِ رَبَابَةُ
هَذَا الْعَالَمِ تُصْغِي لِلْفَاءِ الْمَغْسُولَةِ بِالضَّوْءِ
الإِدْرِيسِيِّ قَنَادِيلٌ زَرْقَاء نُعَلِّقُهَا شُرُفَاتٍ
فَوْقَ مَدَافِنَ لاَ تَنْسَى بَابَ الْمَحْرُوق»[19].

هُناك عِدَّةُ مؤشّرَات يَصِحُ كل واحدٍ منها أن يكون هادياً لتأويل مقبُول؛ أولها باب المحروق الذي هو باب من أبواب فاس الشهيرة؛ وقد اختاره الشاعر، دون غيره من أبواب فاس السبعة، ليدل به على ما مَرَّ بفضاء فاس من أحداث دَمَويَّة شهيرة؛ وثانيها الضوء الإدريسي الذي يُومِئُ إلى إدريس المؤسس للمدينة الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور، وهَدَاهُمْ إلى صراط الوحدة، والاجتماع،

(16) نحيل هنا على ما هو معروف في التحليل السيميائي، من مساعدات، ومعوقات. . .
(17) المقايسة: L'Analogie.
(18) الفرض الاستكشافي: Abduction.
(19) محمد بنيس، المرجع المذكور، ص. 87.

وجَنَّبَهُم التشتت، والفرقة؛ وثالثها الفاء المغسولة التي هي أول حرف من مدينة فاس؛ على أن هناك إيماءات مُلْتَبسة تَحْتَمِلُ وتَحْتَمِلُ؛ أولها السالك الذي يعني الماشي في أماكن صعبة، وفي أرجاء وعرة، مثل الجبال والصحارى. . من جهة، ويدل على المتصوف الذي يرتِّل أذكاره، ويتدبر الكلمة، وينطق بالحكمة، أو بالشطحة، من جهة؛ وثانيها الغابات، والدماء، والبئر، والسُّم، والمَدَافِن؛ أي مناخ العنف الذي ينال كل واحد، من الأناس العاديين، أو غيرهم مِنَ المؤسُومين؛ وثالثها مناوأة الكلمات، والحكمة، والشعر، وغيرها من القيم الراقية؛ هكذا صار من يتصف بها يحرض على أن يتوقى ويتكتم، حتى لا يتعرض للمهالك من مثل يوسف، ومَرْيَم ابْنَة عمران؛ قص يوسف رؤياه على إخوته فكَادُوا لَهُ كَيْداً، فألقِيَ في الجب، فالتقطته بعض السَّيَّارة. . . إلى أن انتصر بعد مِحَنٍ طويلة، وابنة عمران التي أحصنت فرجها، فنفخ فيها الله من رُوحِه، لكنها اضطهدت. . ثم أنجبت، فاستظلت بالنخلة التي هزت جذعها، فتساقط عليها الرطب الْجَني. . ثم كان ما كان مِمَّا هو معروف متداول؛ إن أوضاع الممتازين من أهل فاس شبيهة بأحسن القصص تلك.

تجمع هذه المقطوعة رموزاً كثيرة: فاس، وباب المحروق، وأهل الفكر، والذكر، وأهل الفسوق، والفجور؛ أي الصراع بين الخير/الشر؛ لكن الخير سينتصر في النهاية، جرياً على سنن الكون التي تجازي من يسعى إلى خير البشر؛ هكذا هي فاس المتاهة/الغابة، من حيث الحياة السياسية، والثقافية، والاجتماعية؛ وهذا هو التعبير عنها بكلمات متراكبة متصافة مرصوفة، بعضها فوق بعض، وبعضها تحت بعض، محطمة التركيب، لكنها راكمت المعاني، والدَّلاَلات، وبألوان متعددة من الأخضر، والأحمر، والأزرق. . ؛ إنه مزج بين لغة الشعر، ولغة التشكيل في مُعْجَم يَحْتَوِي على يوسف، ومريم، وإدريس، وفاس، بما فيها من قُبُورٍ، وأضرحة، ومعالم علمية، ودينيّة.

تلك أمثلة تُبَيِّنُ أن ما يبدو غير ذي مَعْنىً، أو خارجاً عن قواعد التعبير السليم، بِخَرْقِ قواعد النحو؛ هو غزير المعنى، ومنشِئٌ لبعض القواعد الخاصة به، لأنه لا فَكَاكَ لَهُ من المعنى، ومن القواعد؛ ذلك أن مبادئ وحدة النشأة الأولى، والاتصال؛ والطبيعة الإنسانية، والغائية، هي الموجه لكل فعل بشري وغير بشري؛ وعليه، فإن هذا الشعر يدل على واقع تأريخي، وعيني، وليس مجرد حَذْلَقَاتٍ لغوية.

2 ـ جغرافيا القتل

في ضوء هذا سنعمد إلى بعض مقطوعات الديوان فننثرها نثراً واضحاً مبيناً، حتى يعرف القارئ أنها تتحدث عن وقائع، وأحداث، موجودة في كتب التأريخ، أو يعيشها الساكنة في الوقت الحاضر، أو عانتها في الزمن القريب؛ لكنها عَبَّرَتْ بأسلوب فَنِّي مركب اتَّسَم بالعقلانية من جهة، وبالهذيان المحموم الذي يُغْنِي تلك العقلانية؛ لهذا، فإننا سنستخلص ثلاثة مكوِّنَات أساسية تدور حولها أشعار «**ورقة البهاء**»؛ هي فاس التأريخ، وفاس المجتمع، وفاس الثقافة.

أ ـ فاس التأريخ

تكلم الشاعر عن أسطورة التأسيس، والتسمية، باعتماد على كتب التاريخ العامة، أو الخاصة بمدينة فاس، وبيوتاتها، على أنه لا يقصد التأريخ المعتاد، وإنما يسعى إلى تصوير أحوال فاس، وأوضاعها، بفن الشعر المعاصر. هكذا تحدث عن (الفاء) التي تصير هي (الباء)، أو (الباء) التي تتحول إلى(الفاء)، وعن هذا(الألف) المنشق الذي يفصل بينهما وبين (السين):

«عِنْدَما أَمَرَ الأرض بالانْبِسَاطِ نَفَخَ فِي **نُقْطَةٍ**
بِحَجْمِ كَوْكَبٍ فَشَعَّ حَرْفَانِ عَاشِقَانِ فَاءٌ لِنَسْلِ
النَّخْلِ سِينٌ لأقْوَاسِ المياهِ فَاسٌ حَاضِرَةٌ مِنْهَا
الْعَنَاصِرُ تنشأُ لاَ حِجَابٌ بَيْنَهَا تُسَافِرُ لاَ حِجَابٌ
بَيْنَهَا لِذَلِكَ لاَ شَيْخٌ مِنْ أَهْلِ فَاسَ يَعْطَشُ لاَ صَبِيٌّ
يَجُوعُ»[20].

خلقت فاس على شاكلة يوم ابتدع الله السموات، والأرض، وما بينهما، فاس تتكون من حرفين، وما بينهما: تعاشق الحرفان، فتزوجا بواسطة حرف ثالث، فأنتجا المأكول والمشروب وما ينفع الناس في معاشهم، ومعادهم. فلا يجوع صبي، ولا يعطش شيخ. على أن (الفاء) تنقلب إلى (الباء) فتتناكح

(20) المرجع المذكور، ص. 66.

مع (السين) بألف شاق يحقق الاندماج بينهما معاً:

«هذا الْوَلَعُ الفضيُّ بِسِرِّ الْبَاءْ

يُغْطِيه فَرَاشَاتٍ

تَتَحَذَّرُ مِنْ أَلِفٍ

مُنْشَقٍّ

. . . .

تَتَآزَرُ فِيهَا الْفَاءْ»[21].

«فاس» أوْ «بَاسٌ» تعني القوة، والشدة، والشجاعة، وتختص «بأس» بالافتقار، والحاجة؛ إن «بأس» تركيز لصيرورة فاس، إذ انتقلت من القوة إلى الضعف. وقد أوضحت عدة مقطوعات هذا الإيجاز. تتحدث (كَان حَتَّى كَان) عَنْ وُجُودِ «فاس» في مكان التأسيس، فأسموه بذلك «فاس»، ثم شرعوا يبنون العدوة الأولى، ثم العدوة الثانية، ثم كانت بينهما فِتَنٌ؛ وإذْ أُسِّسَتْ على القُوة، والتقوى، وعاشتهما مُدَداً مديدة، فإنها صارت الآن عبارة عن صور في بطاقات بريدية تُبَاعُ بأَبْخَسِ الأثمان.

وتتكلم نصوص أخرى عن الأدارسة، والمرينيين، والوطاسيين وعن المنشآت الرائعة، والحصار، والحروب الطاحنة، والتوادد، والسلم الْمُسْتَتِبّة، والمجاعات، والأوبئة، والرخاء، والعافية؛ كانت مَرَاحاً للقوافل التجارية الآتية من السودان الذاهبة إلى تلمسان، فإلى الشرق العربي، أو إلى مَرَاسِي البحر الرومي، كما كانت منطلقاً لقوافل الحجيج، وللذاهبين إلى الحرب، والجهاد؛ على أن أحوالها تغيَّرَتْ من حسن، وأحسن إلى سيءٍ، وأسْوَأ، حتى ليمكن أن توصف بأنها مدينة أسيرة:

نَبِّئْنِـــي

يَا سَيِّدِي الْبَـــرَّاحْ

كَيْفَ أُحَرِّرُ فَاسِيَ مِنْ فَاسْ[22]

(21) المرجع المذكور، ص. 20.

(22) المرجع المذكور، ص. 96.

هي أسيرة لتاريخها المزيج من العنف، والتساكن، والحضارة، والبداوة، والازدهار، والاندحار؛ لكنها بدلاً من أن تتقدم تَقَهْقَرَت، فانضاف أسر الإهمال في الوقت الحاضر إلى عقابيل الماضي؛ بل إنها يمكن أن توصف بالمَوْؤُودةِ، جهلاً، وظلماً، وعدواناً.

هَلْ هَذَا الْكَوْنُ سَدِيمٌ تِلْكَ النُّقْطَةُ سَادِرَةٌ

كَلِّمْنِي مِنْ قَصَبٍ مَجْهُولٍ

خَبِّئْنِي فِي صَدَفَاتِ الْحُلْمِ

أَغْمِرْنِي بِجَلِيلِ النَّارِ أَنَا الْمَوْؤُودَةُ

دَثِّرْنِي(23).

فَقَدَتْ فاس هويتها بفقدان (النقطة)، والقلم الذي كتبها، والآمال التي كانت تُحَرِّكُها، والأحلام التي كانت تُحَفِّزُها، والشجاعة التي كانت تُدَافِعُ عنها، والثقافة التي كانت تصحح مقدار الاستفادة من التاريخ، حتى لا يصير عائقاً، وتنتزعها من براثن القبلية القديمة، والحديثة، التي كل واحدة منها فرحة بما لَدَيْهَا. فاس تستغيث بعلال، وبمن على شاكلة علال من أهل الرأي، والقلم.

وإذ الشاعر من هؤلاء، فقد ربط تأريخ حياته بتاريخ مدينة فاس لأن محبتها تنساب في عروقه. هكذا تحدث عن فتح عينيه في بيت رقمه 5 فرقمه 95 فرقمه 103، قضى فيه صباه، وطفولته، ومراهقته، وشبابه؛ والبيت ذو فضاءٍ، وهندسة، وفسقية، وأنواع من الأشجار، وهو أيقونة على كثير من البيوت الفاسية. وقدم صورة عن الختان، وشعائره، ولباسه؛ الْجَبَدُور، والجلباب، والطربوش، والبلغة الصفراء. . . إلى غير ذلك مما كان الأتراك يبيعونه إلى التجار المغاربة من أهل المدن العتيقة.

صار شاعراً مهموماً بِحَال مدينة فاس التي هي أيقونة، ودليل، ورمز، على حضارة المغرب جميعها، وصيروتها، ومآلها، ومستقرها؛ إنه شاعر يضاهي نفسه بابن حبوس الفاسي، وبعلال الفاسي؛ إنه عاشق محب لها منذ لَيِّ العمامة، ونبت الشعر فوق الصُّدْغَيْنِ، وما بين الفخذين، وتكوين الأحلام،

(23) المرجع المذكور، ص. 80.

والاستيهامات؛ إنه حب وثني لكل من، وما، في فاس من شعراء، ومجاذيب، وقرميد، وزليج، ومسك الليل، وأنواع اللباس، وفنون الطبخ، ولثغات الكلام. فاس جامعة لكل شيء:

نُقْطَةٌ وَحِيدَةٌ

لاَ يَرَاهَا الْعَابِرُونَ تَدْنُو

تَتَكَوَّنُ فِي حَقْلِ الْكَلاَمِ

مِنَ الطُّيُوبِ إلى السُّعَارْ[24]

فاس الأسطورة المتأسسة على الأسطورة، كما حكت ذلك الكتب الدينية في أسفارها عن التكوين الأول. محبة فاس، إذن، محبة للكينونة، والوجود.

ب ـ فاس المجتمع

في هذه الجغرافيا المقدسة/المدنسة، وفي هذا التاريخ المشرق/المظلم، عَاشَتْ ساكنة مختلطة الانتماءات و«الأعراق»: عرب، وسكان أصليون برابرة يهبون الوافد سِلْهاماً، وملونون، وقيروانيون، وأندلسيون، وزناتيون، وصنهاجيون، ومصموديون، ودكاليون، ويازغيون، ومسلمون، ويهود؛ وتعاطت لحرف كثيرة مختلفة سميت بألقاب، وجمعت في أمكنة (رحبة الصفارين، والحدادين. . .)، وكانت وسائل الامتطاء الحمير، والبغال، والْخُيول؛ على أن مدار الحديث كان هو المرأة. هي محجبة مغلق عليها فدريش الشرجب تغني الرباعيات في الأسطح، وتردد الموسيقى الأندلسية، وتحفظ بعض الأشعار، وهي في الكتاب لحفظ القرآن، وفي المسجد لقراءة العلم، وهي تَعِظُ، وترشد، وهي عالمة؛ إنها امرأة على شاكلة نساء (طوق الحمامة)، وإن شئت، فإن ما في (الطوق) حول المرأة يضاهيه ما في (طوق فاس):

فَتَيَاتٌ هُنَّ بَقَايَا أَنْدَلُسٍ يُمْلِينَ طَواسِينَ الْجَسَدِ الْمَصْقُولِ

خَلِيجَ الشَّهْوَةِ تَوْلِيفَ الضَّحَكَاتِ[25].

(24) المرجع المذكور، ص. 53.

(25) المرجع المذكور، ص. 25.

إن المرأة الفاسية ذات جسد مصقول، وقوام ممشوق، وخصر مشدود، وشعر مَسْدُولٍ. فاس مكان مُؤنث من جهة، والمؤنث الحقيقي من جهة؛ وقد جمع المؤنثين في قصيدة ذات يمين، وذات يسار؛ يتحدث في اليمين عن النوم، وعما يؤثث فاس، ويتكلم في اليسار عن النساء، وعن النوم أيضاً؛ إنه يومئ إلى العلاقة الحميمية بين الذكر، والأنثى؛ وفي أخرى يتكلم في اليمين عن متاع دور فاس، وأثاث بيوتها، وفي اليسار عن تاريخ فاس العريق. ما صَنَعَ ثقافة فاس، إذن، هو مجتمعه الذي تقوم فيه المرأة بِدَوْرٍ أساسي.

جـ ـ فاس الثقافة

نعني بالثقافة نمط حياة فاس المادي، والروحي في آن واحد. هكذا تتجلَّى الثقافة في المعمار، وفي اللباس، وفي الطبيخ، وفي الغناء... وفي العلم، وفي التصوف، وفي أنواع أخرى من الممارسات الشعبية. يشمل المعمار الأزقة، وهندسة المباني الدينية، والمرافق السكنية، ونواعير المياه، والزليج، والآجر، والنوافير، والنارنج، والدرابيز، والْقَرْمُود؛ ويدخل في اللباس، والزينة أنواع الثياب، والحلي، المعروفة، مثل الكمخة، والمخاد، والأحارم، والحنابل، والذهب، والفضة، والنقرة، والخلاخيل، والوشم، والحناء..؛ والْجَبَدُور، والجلباب، والطربوش، والبلغة والسلهام؛ وفاس مدينة المتصوفة، وشيوخ الطريقة، من عيساويين، وحمادشة، وتيجانيين، وكَتَّانيين، ومدينة الشعراء، مثل ابن حبوس، وعلال، وبنيس، ومدينة كبار الفقهاء المعضدين لأهل الحكم، والمناوئين؛ وهي جامع القرويين الذي هو مرجع الثقافة العالمة في المغرب.

تلك معطيات تاريخية، واجتماعية، وثقافية، يمكن أن يستند إليها قارئ ديوان «**ورقة البهاء**» ليَفْهَمَه. ذلك أن كل مقطوعة منه تتضمن بعضاً منها، إلا أن الصناعة الشعرية صَعَّبَت ما هو سهل؛ وقد قدمنا للقارئ مفاهيم للتغلب على تلك الصعوبات؛ هي **وحدة النشأة**، **والاتصال**، **والطبيعة البشرية**، **والغاية**؛ ونبهناه إلى المادة الموظفة التي هي **الحكايات**، **والأساطير**، **والتاريخ**، **والنصوص**، **والواقع العيني**؛ وَدَلَلْنَاهُ على الوسائل الفنية التي تبناها الشاعر ليعبر عما يريد تبليغه، مثل **الهذيان** بوسائله، وقضاياه؛ وهو يتأسس على الإحياء الشامل، وإسناد كل شيءٍ إلى كل شيء، وتحطيم التركيب النحوي؛ وها نحن الآن، نحاول أن نكشف له عن تقنيات أخرى تحيل تلك المعاني العادية إلى خطاب

شعري؛ وأهم ما سنركز عليه هو الإخراج النصي على شاشة الصفحة، وتأثير الخطاب في أذن المستمع؛ وسندعو هذه المحاولة **الْبَصْمَعة**(26).

3 ـ البصمعة

ما يجعل الشعر يمتاز من النثر هو تنظيم الفضاء الذي يَتَجَلَّى في طريق كتابة الشعر التقليدي، أو الموشحات، أو التشجيرات، أو التَّخْتيمات، أو شعر التفعلة.

أ ـ السواد والبياض (السواض)

وشاعر ديوان «**ورقة البهاء**» يكتب أحياناً بطريقة النثر العربية المتوارثة، فلا نقط، أو فواصل، أو أية علامة رقميّة، وأحياناً أخرى يمزج بين الكتابة النثرية، والكتابة السطرية، وأحياناً تكون هناك أسطر، وما تبقى بياض؛ على أن هناك ظاهرة أخرى لافتة للانتباه. تلك هي تجزئة الصفحة إلى قسمين يكون أحدهما مكتوباً بخط غليظ، وثانيهما بخط رقيق في تناوب بين اليسار، واليمين:

- فهل لك (غليظ يميني) — غَزَالَتك (رقيق يساري)
- قفاف الجواهر (رقيق يميني) — فاس (غليظ يساري)
- نقطع شِرْيَان (غليظ يميني) — غلق قدريش (رقيق يساري)

(26) البصمعة: نحت من البصر والسمع. وقد تعمدناه لتبيان مقدار الاندماج بينهما.

● أوقد شموعك ● ماذا يقول

(غليظ / يميني) (رقيق / يساري) (27)

لقد أَسْمَيْنَا ما يكون من علائق بين السواد والسواد **التَّسَاود**، وما بين البياض، والبياض **التبايض**، وقد اقترحنا هذين المفهومين مقايسة على ما فعلناه في التناصّ؛ وتبعاً لهذا، فإننا نقسم التَّسَاوُدَ إلى خارجي، وإلى دَاخلي؛ يتجلّى التساود الخارجي مع المؤلفات النثرية القديمة، وخصوصاً ما كان منها متعلقاً بالتأريخ، وبالحكايات، ومع بعض الأشياء المصنوعة، مثل الحلي التي تضعه النِّسَاءُ فوق جباهِهِنَّ، أو صُدُورِهِنّ؛ ويرشح لهذه الأشكال بمفردات، وتراكيب، مثل:

- ضَحِكٌ لِمَعَادِنَ تَلْمَعُ فَوْقَ صُدُورِ نِسَاء.
- يُزَنِّرُ جَبْهَتَهُ.

أو مَا يُشْبِه خصر المرأة أو خميسة إذا ما أحلنا المكتوب إلى شكل هندسي:

(28)

(27) انظر الصفحات: 26-27؛ 56-57؛ 59؛ 91.

(28) المرجع المذكور، ص. 32.

أو تشبه الصفحة الحقل المنثورة الزريعة فيه، أو خطوط، أو كتابة مبعثرة كلماتها على شاشة:

(29)

أو التقابل بين فضائين، ومعنيين[30]:

وإذ أننا اعتبرنا البياض عدماً، والسواد وجوداً، فإن الشاعر أكد اعتبارنا. هكذا كان يهيمن البياض حينما يريد أن يعبر عن النهاية. فقد تكون هناك مقطوعة في رأس الصفحة، ثم يتلوها بياض؛ ويدل الشاعر على صنيعه بقوله هذا:

ـ اختَمَتْ بِصَلاَتِهَا والكبرياءُ انْتَهَتْ قَبْلَ الأَوَانْ[31]

---

(29) المرجع المذكور، ص. 28.

(30) المرجع المذكور، ص. 34.

(31) المرجع المذكور، ص. 52.

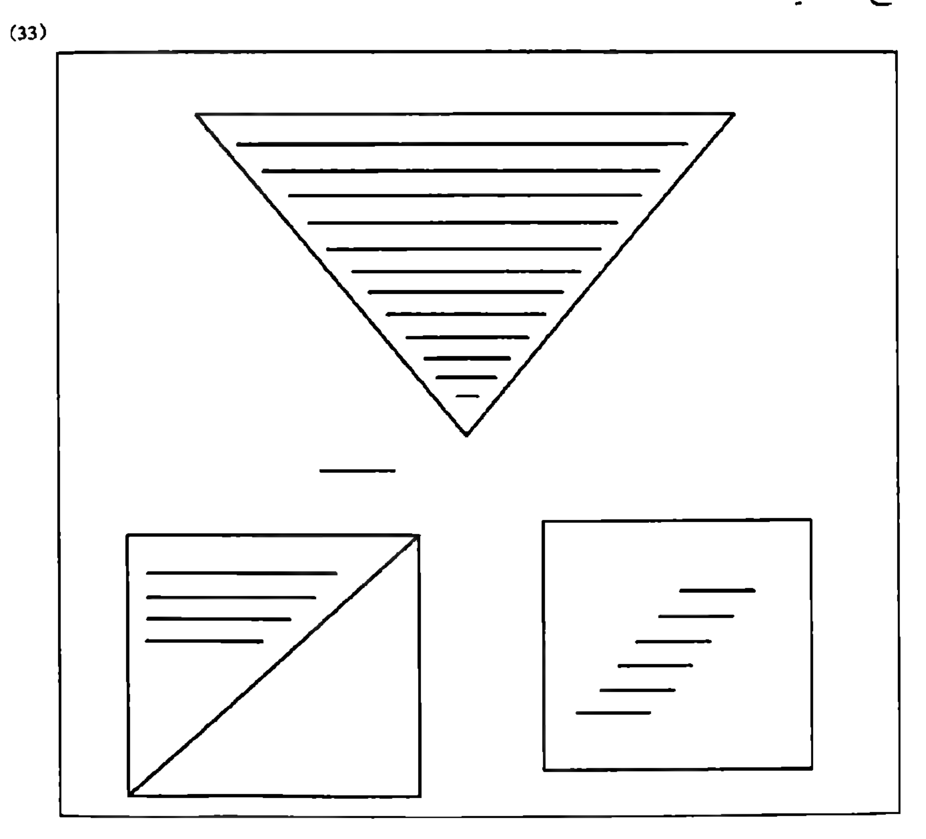
أَوْ نِهَايَة النهار، وَمَجِيء الظلام:

ـ مَدَارُ سَدِيم فِي مَسَاءٍ كَهَذَا الْمَسَاءِ الأمِين[32]

أوْ حينما يكون هناك تَلاَشٍ مُتَدَرِّج مثلما وقع لفاس، وأهلها، وبُنْيَانِهَا، وأَسْوَارِهَا، ومَائِها. . ، فقد عبرت القصيدة أيقونياً عن أنواع التلاشي.

على أن القارئ يجد أشكالاً متعددة كاملة، أو متدرجة في النقصان؛ وهي هذه: مثلث على شكل هرم مقلوب، ومثلثان مستخلصان من مربع؛ أحدهما يجمع بين البياض والسواد، وثانيها أبيض فقط، وثالث الأشكال مربع فيه سواد متدرج؛ وهي هذه:

(33)



(32) المرجع المذكور، ص. 57.

(33) المرجع المذكور، ص. 60.

تلك أشكال متعددة أدمجناها جميعاً في شكل مستطيل؛ وهي أشكال أيقونية جاءت لتعزز الدلالات اللغوية. تتحدث اللغة عن خليط من الأفعال، والسلوك كالتَّرتِيل، والذكر، والفسوق، والْفُجُور، والفلاسفة، والمتصوفة، والسفهاء، والشهوانيين، والشعراء الزنادقة، والحكماء، وخطاطي الرمل، والعشاق، والمجانين. . ؛ والزّليج، والنارنج؛ امتزاج المقدس بالمدنس على مستوى اللغة؛ واجتماع الفراغ، والامتلاء، والتام، والناقص، والوضع السليم، والمستغرب على مستوى الأشكال؛ أيقونة اللغة، وأيقونة الأشكال، تضافرتَا للتّعبير عن عالم سديمي، فوضوي، متشظّ، مثلما دَلَّتْ عليه شذرات «كُنْ».

تلك أمثلة تحتم على قارئ مثل هذا الشعر أن يراعي «سَوَاضَ»[34] الصفحة: طول الأسطر، أو قصرها، وتبعثر الكلمات، ومقدار البياض بين الأسطر، والبياض المحيط بها من كُلِّ جانب؛ السَّوَاضُ الْتِحَامٌ، واتساق، وانسجام، له دلالات يُقَدِّم الشاعر مؤشرات عليها فَيُشَيِّدُ القارئ منها مَعَانِيَ، تبعاً لتجربته؛ ونزعم أن الدلالة الأساسية، هنا، هي الأوضاع المنقلبة والمختلطة.

ب ـ «الصَّوْمَتَة»[35]

نقصد بهذا المفهوم المنحوت ما هو متداول في علم الموسيقى من مراعاة الصوت، والصمت، في التأليف الموسيقي؛ لهذا، فإننا سَنَتَعَرَّضُ إلى الصوت أولاً، ثم إلى الصمت ثانياً.

1 ـ التفكير بالصوت

بدأ علماء النفس المعرفي السمعي يبحثون في كيفية إدراك الأصوات، والتعرف عليها، فأكدُوا أن الصوت هو أساس التفكير؛ وهذه النتيجة تماشي أطروحتنا التي تدعي أن المكون الموسيقي هو أساس للغويّ؛ وبناء على هذا، فإنَّنا سنتطرق إلى العناصر الآتية: الأنموذج الإيقاعي، ونطاق اللَّحْنِ، والمسافات، والطنينات.

---

(34) السَّوَاض: نحت من سواد وبياض.

(35) الصَّوْمَتة: نحت من صَوْتٍ وَصَمْتٍ.

أ ـ الأنموذج الإيقاعي

لِتَبْيَانِ الأنموذج الإيقاعي، سنختار مقتطفاً «نَثْرِيّاً»، لنحلله، وعنوانه: (كَانَ حَتَّى كَان)، وهو مكتوب بكيفية خالية من علامات الرقم المتنوعة، فلا فَوَاصِل، ولا نقط..، مما يجعله شبيهاً بالكتابة العربية التقليدية اليدوية:

«كَانَ فِي يَومٍ أَجْهَلُهُ فِي سَنَةٍ يَخْتَلِفُونَ حَوْلَهَا لاَ
تَحْزَنْ لَكِنَّ الطَّقْسَ بِالتَّأْكِيدِ كَانَ مُشْمِساً يَتَوَزَّعُ
السَّرَابَ عَلَى الْمَنَاطِقِ الْبَعِيدَة كَانَتِ الأَمْوَاجُ
الأَطْلَسِيَّةُ مُحَافِظَةً عَلَى تَوَازُنِهَا حَفَرُوا السَّفْحَ وَجُدوا
فَأْسَ أَحَدِ تَرَكَهَا مُسْتَغِيثاً قِيلَ بَنَوْا ثُمَّ دَفَعَ مَطَرٌ مَطَراً»[36].

لضبط إيقاع هذه الفقرة، سَنَلْجَأُ إلى تَجْزِئَتِها تَفْعِلاَت، ثم إِحْصَائها، وَتَوْزِيعِهَا، بِحَسَبِ الوزن الذي نَخْتَارُهُ. وستكون الطريقة كالآتي:

«فَاعِلُنْ فَعْلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعْ
لُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُتَـ
فِعْلُنْ فِعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَـ
عْلُنْ فَعُولُ فِعِلُنْ فَعِلُنْ فَعُولُ مُفْتَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعُو
لُنْ فَعِلُ فَاعِلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ مُفْتَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ»

إذا صحت هذه الهيكلة التفعلية التقريبية، فإن عددها سِتٌّ وثلاثون؛ وإذا قسمت على اثنين، فإن الحاصل ثمانية عشر وَزْناً؛ وبناء على ما تقتضيه قواعد الوزن، فإن هناك تفعلة قوية، وأخرى ضعيفة؛ وبهذا يصير الوضع التالي:

---

(36) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 36-37.

كَانَ فِي	يَوْمِنْ	أَجْهَلُهُ	فِي سَنَةٍ	يَخْتَلِفُو	نَ حَوْلَهَا
فاعلن	فَعْلُنْ	مُفْتَعِلُنْ	مُفْتَعِلُنْ	مفتعلن	مفتعلن
(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)
لاَ تَحْـ	زَنْ لاَ	كِنْنَطْ	طَقْسِ بِئْـ	تَأْكِيـ	دِ كَانَ مُشْـ
فعْلَن	فعْلن	فِعْلن	فَاعلن	فعْلَن	مُتفعلن
(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)
مِشَنْ يَتَوَزْ	زعُـنْـسَرَا	بَ عَلَلْـ	مَنَاطِقِ ل	بعيدَة كا	نتلأ مْ
مفاعلَتن	متفعلن	فَعِلن	متفعلن	متفاعلتُنْ	فَعُولُنْ
(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)	(قوي)	(ضعيف)

يظهر من هذا أن (فَاعِلن)، وأسرتها (فعِلن/ فَعْلُن/ مفتعلن/ مُتَفْعِلُنْ) هي ما يهيمن، ويقابلها (فعولن/ مفاعلتن)؛ وتضمن هذه المقابلة التناغم في صيغته القوية؛ على أن هناك تناغماً أضعف يقل ضمن الأسرة الواحدة؛ ومهما كانت درجة التناغم فإنه يكسر الرتابة الإيقاعية. ولعل الأصوات، والمفردات، والتراكيب، عَزَّزَتْ هذه الثنائية (قوة/ ضعف)؛ بيد أن التراكيب طابقت الوزن أحياناً، واختلفت معه تارات كثيرة؛ فمما تمت فيه المطابقة:

كان في يوم	/	أجهله في سنة	/	يختلفون حولها
(قوي/ ضعيف	/	(قوي/ ضعيف)	/	(قوي/ ضعيف)

على أننا لن نكتفي بهذا التحليل العام، وإنما سَنُعَدِّي القول في التحليل المقطعي:

كَا	نَ	فِي	يَوْ	مِنْ	أَجْ	هَـ	ل
طويل	قُصَّار	طويل	أقصر	أقصر	أقصر	قُصَّار	قُصَّار
(قوي)	(ضُعَّاف)	(قوي)	(أضعف)	(أضعف)	(أضعف)	(ضُعَّاف)	(ضُعَّاف)

هُو. . .
طويل
(قوي)

توضيحاً لهذا، فإننا نقترح الخطاطة الآتية:

الأصوات: كَـــا نَ فِي (يَـــوْ) مِـــنْ (أ جْـــ) هَـــلُـــهُـــو

(1) (4) (3) (2) (3) (2) (1) (4) (1)

هذا التحليل مرآة للتحليل المقطعي: (1): (كا)، (في)، (هو): طويلة قوية؛ و(مِنْ)، (هَـ(1)) دونها طولاً، وقوة؛ و(يَوْ)، (أَجْـ) شبه طويلَيْن، وقَوِيَّيْن؛ و(نَ)، (لُ) قُصَّارٌ ضُعَّافٌ.

يمكن الاستفادة من هذا الصنيع في تدريج الإيقاع، وتلوين الأصوات، وكيفية الإنشاد:

(1) (3) (2) (3) (2) (1) (1)

كَا نَ فِي يَـوْ مِنْ أَجْـهَـلُـهُـو

بهذا يدقق الوزن بعض ما جاء في التحليل المقطعي، مثلما دقق التحليل المقطعي الهياكل العروضية؛ كما أن هذا الصنع يجعل النقر يختلف عن النبر في بعض الأحيان. ذلك أن النقر يساوي ظاهرياً بين هياكل (cvc)، ويخالف بينها وبين هياكل (cvv)، لكن النبر الذي انعكس في الإنشاد كان له رأي آخر.

لعله تبين للقارئ أن النموذج الذي اخترناه هو شعر محكوم بقواعد موسيقية، حتى إنه ليمكن أن ينشد، وَيُغَنَّى، على الرغم من أنه من النثر المتراكب الذي لا يحتوي على أية علامة من علامات الرَّقم. ورغبة في التوضيح، فإننا نعيد عليه الوصفة الواجب تنفيذ تعالِيمها: **جزئ المقطع إلى تفعلات، ثم قسم عددها على الوزن المختار الذي قد يكون ثنائياً، أو ثلاثياً، أو رباعياً، ثم أَسْنِد القوة والضَّعف، بحسب قواعد الموسيقى، ثم اجعل ذلك مقدمة لتحليل**

أدق يعتمد على أنواع المقاطع، وما يعتريها من نبر، ثم جَرِّب ذلك إنشاداً.

النواة الحيوية للإيقاع هي قوة النقرة، أو ضعفها، من حيث الخصوص، والمقابلة بين طرفين من حيث العموم؛ وتحقيقاً للخصوص، والعموم، فإن الشاعر قسم الصفحة أحياناً إلى قسمين؛ أحدهما على اليمين، وقالب التفعلة فيه (فعُولن)، وثانيهما على اليسار، وقالب التفعلة هو (فاعلُنْ) وأُسْرَتها:

قِفَافُ الْجَوَاهِر	فَاسٌ
طَبْقُ الزُّمُرُّدِ	تَارِيخٌ مُنْحَرِفٌ
مُنْتَخَبَاتُ الْيَوَاقِيتِ	أُمَمٌ هَامَتْ بِقَبَائِلِهَا

وبعد هذا يجمع (فَاعِلُنْ) بين القسمين، ثم يأتي بـ(متفاعِلُنْ) لذي هو من أسرة (فاعلن)، ثم (مُفَاعَلَتُنْ) الذي هو من مواليد (فَعَولُنْ).

يظهر من هذا المثال أن الإيقاع متداخل غير خاضع لقوالب جاهزة مفروضة على الشاعر من خارج تجربته الإبداعية، لكنه منبعث منه مضبوط بساعة المبدع الدَّاخلية؛ لهذا، فإن قارئ هذا الشعر تصدمه إيقاعات لا عهد له بها، مما قيده العروضيون، وعلماء الموسيقى؛ لكن النواة الحيوية الإيقاعية تبقى رابطة بين تلك التنويعات التي تتعدد أحياناً، حتى تصير متاهة تتولد عنها متاهة تَرْكِيبِيَّة، ومتاهة معنوية؛ تنشطر تلك النواة إلى طرفين متقابلين أحياناً (فعولن/ مفاعيلن/ مفاعلتن)، (فاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن)، أو إلى مماثلة أو مضارعة حينما يقع الانتقال داخل التفعلة نفسها (فعولن/ مفاعيلن/ مفاعلتن) أو (فاعلن/ مستفعلن/ متفاعلن)، أو إلى أوزان مترادفة.

ب ـ نطاق اللحن

تلك بعض خصائص الإيقاع التي سنَزِيدها تفصيلاً فيما بعد. وعليه، فإننا الآن نتناول مكوناً آخر للحن الشعري، ألا وهو **نطاق اللحن**. لهذا، فإننا سنبين مداه في ديوان «**ورقة البهاء**».

تطالعنا القصيدة الأولى مجزأة إلى سبع نغمات (1) لن يَنْتَشِيَ، (2) لِيَ عُرْسٌ، (3) لم يَصُنْ، (4) لَنْ أَكْتُبَ، (5) وَشمٌ، (6) صَمْتٌ، (7) ولَكِنْ.

القصيدة الثانية

تتجزأ هذه القصيدة إلى اثنتي عشرة نَغْمَة: (1) لِسَبُو، (2) إن كَانَتْ، (3) ولْتَشْتَعِلْ، (4) ياجوج وماجوج، (5) لَمْ يقصد، (6) نغماتٌ، (7) سَنُصَادِفُ، (8) وأَنَا الَّذِي، (9) ضَحِكٌ، (10) أعْلَنْتُ، (11) لكن القرويين، (12) علال.

القصيدة الثالثة

(1) تأتي، (2) أشباه، (3) غَنَّى ابن حبوس، (4) أخبار الصنهاجيين، (5) فَاسٌ تَلٌّ، (6) فَاسٌ عرصات، (7) فَاسٌ مَجْنُونٌ، (8) فاس حَجَرٌ.

القصيدة الرابعة

(1) كان حتى كان، (2) فَاسُ انْسِيَابُكِ، (3) ويكون، (4) تَرَى عَلَّالَ، (5) شَبَحٌ كَرِيمٌ، (6) صَنْعَاءُ، (7) سَبَقْتِنِي، (8) كَانَ الْقُدَمَاءُ.

القصيدة الخامسة

(1) هُنَّ اللواتي، (2) مَنْ يَسْمَعُ، (3) هل تَسْمَعُ فاسَ تُغَنِّي.

القصيدة السَّادسة

(1) كَانَ حَتَّى كَان، (2) قَرْمِيدٌ، (3) بِغَالٌ، (4) قِفَاف الجواهر/ فاس، (5) خَلاَئِقُ، (6) يقطع/ غَلِّقْ، (7) أُصْغِي.

القصيدة السَّابعة

(1) في الشعر، (2) كُنَّا نَقُولُ.

تَتِمّة الأدوار الأولى

(3) لأن الشعر، (4) عندما، (5) جمع الرياحَ، (6) عَجَباً، (7) خَلاَخِل.

القصيدة الثامنة

(1) الفاتحة، (2) عِنْدَمَا، (3) عندما استَوَتْ، (4) فاس، (5) غَسَقٌ لفاس.

القصيدة التاسعة

(1) ما الذي، (2) هَلْ يَفْهَمُ، (3) مِنْ أَيِّ، (4) علاَّل، (5) مَاذَا بكتابك.

القصيدة العاشرة

(1) نَار، (2) أن يَحْضُنَ، (3) أضواء.

القصيدة الحادية عشرة

(1) مَوْجٍ، (2) يَا مُفْسِدَ، (3) تَعْلَمُ، (4) غُرَبَاءُ، (5) كَمْ تَسْتَوْرِدُ، (6) مَوْلاَهُ، (7) يَا مُفْسِدَ.

القصيدة الثانية عشرة

(1) لا أحد، (2) لَيْل، (3) كَأَنَّ، (4) حَيْثُ.

القصيدة الثالثة عشرة

(1) هَلْ، (2) عدد، (3) مُغِيرِين، (4) إدْفِنْ، (5) مَاذَا، (6) سَنُغِيرُ، (7) سَنُغِيرُ.

القصيدة الرابعة عشرة

(1) فاس عن فاس، (2) تَرْحَلُ فَاس، (3) سَيُزَوِّدُ.

القصيدة الخامسة عشرة

(1) يُكَلِّمُنِي، (2) نقش، (3) استيقظ، (4) استيقِظْ، (5) هَلْ هَذَا الكون، (6) انْظُرُوا، (7) فاس، (8) فاس، (9) فاس.

تَتِمّة الأدوار الثانية

(3) لأن الشعر، (4) عندما، (5) جمع الرياحَ، (6) عَجَباً، (7) خَلاَخِل.

القصيدة السادسة عشرة

(1) كُنْ للجمة، (2) كُنْ لِلْوَرْدَةِ، (3) كُنْ لِلطَّعْنَة.

القصيدة السابعة عشرة

(1) حَجَرٌ، (2) لَنْ تَفْهَمَ، (3) حَجَرٌ، (4) غَابَاتُ رُمُوزٍ، (5) الفاتحون، (6) الفاتحون، (7) حصار، (8) هذا، (9) أرض، (10) ثغْرٌ.

القصيدة الثامنة عشرة

(1) أَوْقِدْ، (2) وَاقْرَأْ، (3) رُبَّمَا، (4) وَعَنْ، (5) عِلْم، (6) يَرَى، (7) وَيَرَى، (8) هي الأثر.

(1) ماذا يقول العابرون، (2) مَاذَا يقول القادمون، (3) ستسأل، (4) لِيَكُنْ، (5) هِيَ، (6) سأَبْحَث، (7) عَجَلْ.

القصيدة التاسعة عشرة

(1) فاس عن فاس، (2) هَا أَنْتِ، (3) ها أَنْتِ، (4) هَا أَنْتِ، (5) هَا أَنْتِ، (6) ضَحِكٌ، (7) ضَحِكٌ.

القصيدة العشرون

(1) يَا نَاراً، (2) نَبْتَنِي، (3) حَجَرٌ، (4) سَيَصْحَبُ، (5) هَا هُوَ.

القصيدة الواحدة والعشرون

(1) غَسَقٌ، (2) مَنْ، (3) وَرْدَةٌ، (4) تَطَأُ، (5) فَتَشْتَغِلُ.

القصيدة الثانية والعشرون

(1) فاس عَن فاس، (2) مَوْجٌ، (3) وَاغْسِلْ، (4) صَنْعَاء، (5) وَهَا هُو، (6) صَرَخَات، (7) لطخَات.

تَتِمّة الأدوار الثالثة

حاولنا من خلال هذا أن نحدد نطاق اللحن، بناء على مؤشرات لغوية تبين الانتقال من خطاب إلى خطاب (الاستفهام، والأمر، والنّداء. . .) وعلى معينات فضائية؛ وقد تبين لنا أن كل أنواع النطاق موجودة، ابتداء من ثلاثة إلى اثني عشر.

يتكون الديوان من مائة، وأربعة، وأربعين طنيناً، مقسمة على ثلاث مجموعات ($\frac{48}{4}$ = 48. ثم تقسم ثمانية وأربعون على أربعة: $\frac{144}{3}$ = فَتَنْتُجُ اثنتا عشرة نغمة (12)؛ وعليه، فإن الديوان يمكن أن يدرس في إطار نظرية التسلسلية، لكن خواصها من قَهقَرَى، وعكس، غير واضحة بما فيه الكفاية؛ كما يمكن أن نحلله ضمن النظرية التوافقية، بما تقتضيه من نغمات أساسية، وثانوية، ومسافات كبيرة، وصغيرة، وناقصة، ومنطلق، ومحط بأنواعه، وحركة مؤسسة على التنافر (التوتر)، والتناسق (الاسترخاء)، ومن الذي بالأربع، والذي بالخمس؛ على أن القارئ واجد أيضاً ما يتكون من نغمتين أو ثلاث.

يرجح مناخ ديوان «**ورقة البهاء**» المقاربة التوافقية، مع بعض المرونة؛ لذلك، فإننا سنقسمه إلى ثلاثة أدوار؛ يبتدئ أولها بـ:

ـ (لَنْ يَنْتَشِيَ. . . هَيْأَةٍ أُخْرَى)

وثانيها بـ:

ـ (لِفَاتِحَةِ الْمَتَاهِ. . . لِمَعَاصِرِ الزَّيْتُونِ)

وثالثتها بـ:

ـ (غَابَاتُ رُمُوزٍ. . . وَسَحَابْ)

ويسوغ هذا التناول الموسيقي تصورات الشاعر أيضاً: ذلك أن الغناء، والألوان، ودرجات الأنغام، وُجِدت منذ يوم خلق الله السموات والأرض:

ـ . . . . خَلَقَ الْغِنَاءَ[37]
والأَلْوَانَ. . .
ـ وَضَعَ لِطَبَقَاتِ الأَرْضِ أَدْراجاً لِكُلِّ دُرْجٍ نَغَماً
تَتَعَشَّقُهُ النُّفُوسُ قَبْلَ مَمَاتِهَا.

جـ ـ المسافات والطنينات

على أن مسألة اختلاف أعظام المسافات تطرح نَفْسَهَا، هناك مسافة فيها صفحة،

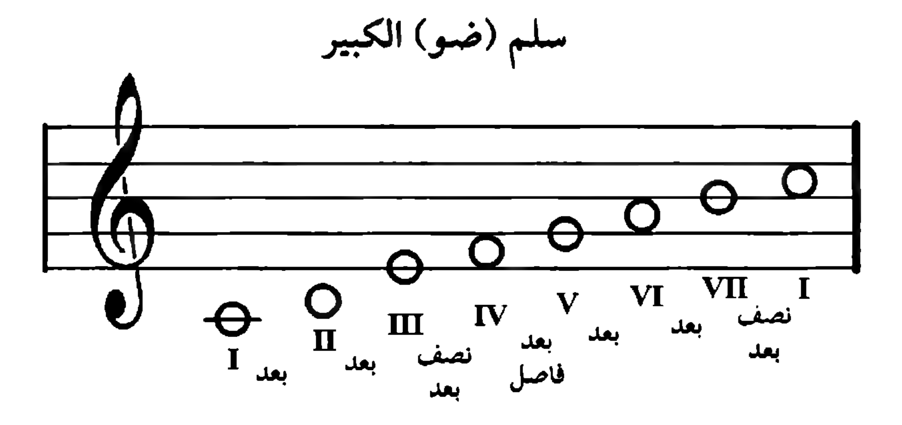
---

(37) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 63.

وهناك ما تحتوي على بضع كلمات، مِمَّا يجعل الطنينات غير متساوية؛ لقد حل علم الموسيقى هذا الإشكال بالزيادة في المسافات، أفقياً، وَعَمُودِيّاً، كما أننا حاولنا التَّغَلُّب عليها بإحصاءِ التفعلات، وتقسيمها على أجزاء الطنين لتصير الطنينات متساوية، وكذلك الأنصاف، مع التكملة بالصمت، والبياض، إذا كان هناك نقص.

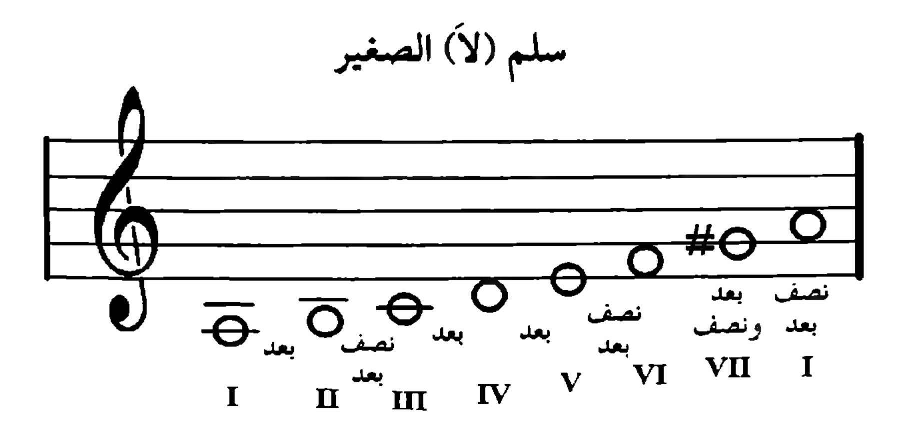
يحتوي السلم الكبير على خمسة أبعاد، واثنين من الأنصاف، والصغير على أربعة أبعاد، وثلاثة أنصاف؛ وهو مشتق من الكبير بواسطة الثالثة الصغيرة؛ وبهذا تختلف مواقع الأَنْصَافِ في السُّلَّمَيْنِ؛ وفيما يلي توضيح لما تقدم:

سلم (ضو) الكبير



يكون البعد في سلم (ضو) الكبير بين (I وII)، و(II وIII)، و(IV وV)، و(V وVI)، و(VI وVII)؛ ويكون نصف البعدين (III وIV)، و(VII ـ I).

سلم (لاَ) الصغير



البعد في سلم (لا) الصغير ما بين (I وII)، و(III وIV)، و(IV وV)،

و(VII)) بعد ونصف؛ وأما النصف فهو ما بين (II وIII)، وما بين (V وVI)، وما بين (VII وI).

يذكر المختصون في علم الموسيقى أن السلم الكبير يتسم بالطابع اللحني الحماسي، والقوي، والصغير يتسم بالطابع اللحني الرخو، والحزين؛

ما بين نغمة ونغمة يسمى المسافة؛ على أن تكون النغمتان تختلفان في الوضع، وفي الطبقة، وفي الاسم، مما يؤدي أن تَكُونَ إحداها منخفضة، وثانيتها حادة تبعاً لحالتي الصعود، والنّزول؛ وعدد المسافات البسيطة سبع: الثانية، والثالثة، والرابعة، والخامسة، والسادسة، والسابعة، والثامنة، وتكون المسافة بين نغمتين متجاورتين، أو متباعدتين؛ ومن المسافات ما يُوصف بالكبير أو الصغير، أو بالزائد، أو الناقص، أو التام.

محتويات المسافات من الأبعاد ما يلي:

(1) ثالثة صغيرة تَضُمُّ بُعْداً ونصفاً.

(2) رابعة تامة تحتوي على بعدين، ونصف بعد طبيعي.

(3) خامسة تامة تشتمل على ثلاثة أبعاد، ونصف بعد طبيعي.

(4) ثالثة زائدة تَسْتَوْعِبُ بعدين، ونصف بعد ملون.

(5) خامسة زائدة تحتوي على ثلاثة أبعاد، ونصف بعد طبيعي، ونصف بعد ملون.

إلا أن هذه المسافات قد يُرَكَّبُ بعضها فوق بعض ويزاد فيها أو ينقص منها، مما جعلهم يقترحون تسميات وترتيبات، للتوافقات؛ بناء على خلفية رياضية تتكون من العناصر الآتية:

$$\left(\begin{matrix} - & ، & - & ، & + & ، & + \\ - & & + & & - & & + \end{matrix}\right)$$

التوافق التام الكبير (±)؛ والناقص/(=)؛ والزائد: ($\frac{+}{+}$)؛ التوافق التام الصغير: (∓).

قد يعترض بعض الناس على أن هذه التوافقات وليدة التطور الموسيقي. ذلك أن الباحثين في تاريخ الموسيقى يؤكدون أن النغمة الشاعرة، أو الناقصة،

وكذلك الزائدة، جاءت بعد الأساسية، والمهيمنة، ولم تفرض نفسها إلا في القرن الثامن عشر، كما أن مفهوم التوتر، والاسترخاء، لم يقترحا إلا في القرن الخامس عشر. لا تعنينا التفاصيل بمقدار ما نهتم بإقرار المبدأ؛ وهو أن المكون الموسيقي متجذر في الطبيعة البشرية، وأن هذا المكون هو ما يؤثر في المكون اللغوي، ويوجهه؛ وإذ تجلياته متعددة، فإنه لا يجب تطبيق نظرية واحدة حرفياً.

ما يجب لفت الانتباه إليه هو التماثل الواضح بين المكوّنات الموسيقية، والشعرية، مِمَّا أدى إلى تماثل اللغة الواصفة، مثل: النواة، والخلية، والمكرورات، والمرددات، والتمطيط، والاسترخاء، والتوتر، . . . والتكرار، والتوازي. . والدورية.

هكذا يجد القارئ دائِرِيّاتٍ متعددة تكون كالشكل الآتي:

أ ب، أ جـ، أ د. . . في مسافة قَصِيرة بين المكرورات، أو في مسافة طويلة بينها؛ مثال المسافة القصيرة:

أ ب

أ

أ د

أو: أ ب، أ جـ

أو: أ ب، أ جـ، أ د

أو: أ ب، أ جـ[2]، أ د، أ هـ[4].

إنه تكرار مفردي، أو صيغي نعتبره بمثابة البرزخ تنتهي عندها نغمة/ معنى ليستأنف رنينها في نغمة أخرى؛ وأمّا المسافة الطويلة الفاصلة بين نغمتين متشابهتين، فإنها كالآتي:

ب

تَهَيّأْ

أ

لاَ

جـ

تَخلُمْ

أ

لاَ

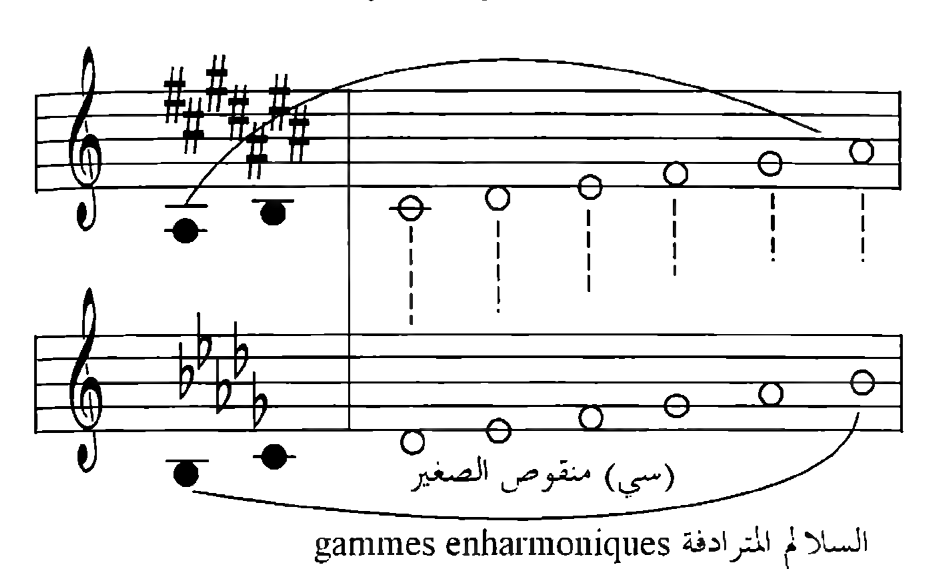
د

تورخُ

أ

لاَ

الجملة البرزخية (أ)، والترجيعية متضادة تتماثل في بعض المكونات، وتختلف في أخرى؛ بل إن هذه التقنية الضدية تحكم النص كله؛ ويمكن تبيانها بقواعد لسانية، وإيقاعية؛ على أن هناك مقطوعات هي أشد تعقيداً. ويجدها القارئ عند تقسيم الشاعر الصفحة إلى مقطوعتين، إحداهما في اليمين، وثانيتهما في اليسار، ويُبَئِّرُ على إِحْدَاهُمَا بالكتابة التي تكون حروف إحدى المقطوعتين أغلظ من الأخرى، أو أرق منها؛ وقد تكون إحداهما أطول من الأخرى، وقد تدخل بعض أسطر اليمنى في اليُسْرى. وبناء على هذا نتساءل: ما العلاقة بين المقطوعتين؟ هل هناك تَضَادٌ وتكامل؟ ألا يكون البياض الفاصل بينهما عنواناً عن صلة وصل بين مجالين: مأرب/ فاس؛ وماضي فاس/ حاضر فاس؟ ما أشْسَعَ المسافة وما أقربها! ما أكثر ما يختلف الماضي عن الحاضر وما أشدَّ تماثلهما! هناك أيقونات فضائية، وكتابية، ومعجمية تساعد على هذا التأويل، لكننا لا نكتفي بها، وإنما سنستعين بعلم الموسيقى. وهكذا سنفترض أن المقطوعة الأكثر كلمات هي السلم الكبير، والمقطوعة التي تحتوي على قليل منها هي السلم الصغير؛ وإذ إن مناخ الديوان يوحي بالحزن، والتَّرَاخِي، والانحدار، والاندحار، فإننا نختار سلم (لا) الصغير المزيد، وسلم (سي) الصغير المنقوص المرادف له:



السلالم المترادفة gammes enharmoniques

ومن بين ما يمثل هذا الوضع قَصِيدَتَان مُتَدَاخِلَتَانِ؛ إحداهما على اليمين مكتوبة بخط غليظ، لكن كلماتها قليلة، وثانيتهما على اليسار مكتوبة بخط رقيق، لكن كلماتها أكثر، وحجمها أكبر؛ ولذا سنجعلها بمثابة سلم (لا) الصغير المزيد، وما على يسارها سلم (سي) الصغير المنقوص:

عَجِّلْ - سَأَبْحُثُ - هي خالص - لِيَكُنْ - ماذا يقول - ماذا (1)

هِيَ الأثر - عَلِّمْ وَعَنْ صَوْتِ - واقْرَأْ - أَوْقِدْ شُمُوعَكَ (2)

يَتَرَادَف السُّلَّمَان، على الرغم من اختلافهما في حجم الحروف، وعدد الكلمات، وموقع النغمات؛ هناك حديث عن المسار، والرماد، والحشرجات، والغُبار في الجهة اليسرى، وكلام عن إيقاد الشموع في القِبب الخضراء، وعن المدائح اللذيذة، وحقول الضوء، وتذكير من لَيْس بِمُذَكِرٍ، في الجهة اليمنى، إنه مرادف موضح. وعبر عن هذا الترادف أيقونياً بتداخل الكتابة؛ المدينة

(فاس) مركز للظاعن، والمقيم، وفَضَاء للحب، وللأمان، ومجال لبدور، وشموس بني الإنسان، وخسوفها، وكسوفها؛ لكنها مجمع خرير المياه في الأحجار، وأنغامها مع إيقاع الحصى؛ لهذا كان مطمع الطامع، ومطمح الطامح. كان ماؤها حياة للأزهار، والورود، وأنواع الأشجار؛ بيد أن أحداث الأقدار انْهَالَتْ عليها، فجعلت أفراحها أتْراحاً، وأرْضَها قاعاً صَفْصَفاً، فساد الصمت، والترقب، ووضعت الأيدي على القلوب رحمة، ورقة، وخوفاً من زيادة للمكاره، وجأرت أصوات الآذان، والأدعية، والابتهالات، والاستعاذات بالله منها.

فاس أولها بهاء، وآخرها بهاء، فلا تنال منها عوائد الدَّهْر؛ أفراحها أثبت من رسوخ جبال الأرض؛ ومحاسنها أجمل من نجوم السماء؛ إنها أرض معطاء تَهْتَزُّ، وتَرْبُو، وتُنْبِتُ من كُلِّ زَوْجٍ بهيج؛ إنها محفوفة بالعناية الإلاَهية التي آثارها بادية على أدِيمها الطيب؛ لكن ما أصابها جعل كل الآمال خدعة سراب. ذلك أن الواقع صادم، من حيث إن اللغة الحية ماتت، وصار الممدوحون مَوْتَى، وجفت المياه ونفدت قبل أن تغسل الجثث؛ المدينة في حاجة إلى شاعر جديد يُعَوِّضُ الشاعر القديم صاحب اللغة المحنطة، وعن زعيم حقيقي مبعد لشبيه الزعيم لينقذ البلاد، والعباد، من الخراب.

المقطوعتان مُتَضادَّتَانِ مُتَكَامِلَتَان يتصارع فيهما الأمل/اليأس؛ وعبر عن هذا الصراع بالنقص الكتابي في البداية، وفي النهاية، مما أدى إلى زيادة الإيقاع، أو النقص منه؛ إلا أن التداخل كان أيقوناً على اجتماعِهِمَا؛ وعليه، فإن القصيدتين هما بمثابة وجهي العملة الواحدة؛ وهذا الصنيع هو ما يجده القارئ في مقطوعتين متجاورتين؛ إحداهما تتحدث عن اليمن، ومأرب، كتبت بخط غليظ كثيرة الكلمات، بالجهة الْيُمْنى؛ وثانيتهما يسارية خطت بأحرف رقيقة قليلة المفردات تتكلم عن المغرب، وفاس:

غبش ــــ السيدة ــــ غبش ــــ يتذكر ــــ فَهَلْ لَكَ (1)

الماء ــــ صهاريج ــــ مَن هَجَّجَ ــــ غزَالَتُكَ (2)

تتَعَرَّضُ لأطلال الْيَمَن، وعَنْ سذاجة الطفولة المنساقة مع ضَوْءِ القمر، وبقايا الأثر، والسحب الآبقة في السماء، وعن ظلام الليل، والقمر، والفوانيس، وصرخات الطامث، ودم الولادة، ودم القتل، ثم الحديث عن الصَّخْرِ الْيَمَنِيِّ، وتخريب سَدِّ مأرب، والطُّوفان، وحديث الآثار عنه، وعن جنات اليمن، وثمارها، التي تمنح العين نَضْرَةً وَسُرُوراً؛ إنها مملكة سبأ ذات النبأ اليقين الذي فيه آيات للمتعظين؛ هي الملكة بلقيس التي لها تاريخ عريق مليء بالانتصارات، والانكسارات معاً؛ اليمن/ المغرب/ بلقيس/ إدريس؛ صنعاء/ فاس؛ أروى/ زرهون. اليمن غبش يجمع بين الظلمة/ الضوء، وبين ما بقي من الليل/ بداية النهار؛ الغبش هو الفتك، والرَّغد هو الرائحة الطيبة، والغيث المدرار الرحيم بالبلاد، والعباد.

اليمن ومملكتها، وثقافتها، وحضارتها، لب مملكة، وثقافة، وحضارة، فاس؛ المغرب ابن اليمن، وفاس بنت صنعاء؛ الأبناء يحترمون الآباء، ويُبِرُّون بهم. يرحب البرابرة بالوافد الذي ينشر العلم، والمعرفة، والحضارة. هكذا حل اليمنيون في أرض المغرب، وفاس، على الرحب، والسعة، ونزلوا أهلاً، وسَهْلاً، على أن التاريخ مَكَّارٌ؛ جزى اليمن بما فعلوا، وكافأ فاساً بما اجترح أهلُها، فتعرض البشر، والطَّير، والحجر، للإبادة؛ هكذا علقت الرؤوس في باب المحروق، وبذرت الأجساد العفنة في السَّاحَاتِ؛ فاس أرض المفارقات: المحصنات/ الْمُبَرَّجَات؛ الجفاف/ المياه؛ صهاريج الماء في القباب/ عفونة في الكهوف؛ الوئام/ الفتنة؛ السلم/ الحرب. . ؛ تتحدث المقطوعتان، معاً، عن اليمن، وملكتها بلقيس، وعن العرب، ومَمْلَكَة إدريس؛ لكنهما تجتمعان في التعبير عن المصير المشترك.

على أن هناك مقطوعتين أُخْرَيَيْن تتناولان أوضاع فاس معاً؛ إحداهما تستعرض أيام العِزّ، والجاه، وهي الْيُمْنَى المكتوبة بخط رقيق؛ وثانيتهما تسرد أوقات الكوارث، والمحن المكتوبة بخط غليظ؛ واختلاف الوضع يجعلنا في حيرة من أمرنا؛ على أن عدد الكلمات، ووضع اليمين، واليسار، وحجم الحروف، قد تُوَجِّهُنَا نحو تفضيل اليمين، وفرضه هو السلم (لا) مزيد الصغير. وما على اليسار هو سلم (سي) الصغير المنقوص؛ ولهذا، فإننا نقترح ما يلي:

بَنَادِقُ ـ أَكْسِيَةُ الْعُلَمَاءِ ـ سُرُوجٌ ـ أَحَارِمُ ـ قِفَافُ الْجَوَاهِرِ (1)

لاَ اكْتَفَتْ ـ لَوْ رَأَتْ ـ لَوْ رَأَتْ ـ فاس (2)

كان بفاس الجواهر، والزمرد، واليواقيت، والشَّوَاشي، والمخاد، والحنابل، والسروج، وثياب النساء، والرجال من الْعَامَّة، والْعُلَمَاءِ، وأنواع الأسلحة، وضروب الصواني. . ؛ إنه خليط مزيج «مدار سَدِيمْ»؛ فاس ذات تاريخ عريق أسهمت في صنعه قبائل، ودول مشت في الغابرين، ولم يبق إلا لوك الذكريات، ومظاهر الخراب.

نكتفي بهذا الذي يتبين من خلاله أن عدد القصائد المزدوجة أربع تتبادل المواقع في الجهة: يمين/يسار؛ وفي الحجم: الغلظ/الرِّقة؛ وفي النطاق: الطول/القصر؛ وفي العدد: القلة/الكَثْرَة؛ على أن ما اعتمدنا عليه هو معيار القلة/الكثرة، حتى نستطيع استخلاص سلم أصيل مزيد يليه سُلَّم رَدِيفٌ منقوص؛ على أننا لن نكتفي بهذه الخلفية الموسيقية الصرف، وإنما سنتقدم خطوة إلى البحث في الإيقاع اللِّسَانِي؛ وإذ إن هدفنا ليس التفاصيل، لكن التأصيل وتقرير المبادئ، فإننا نقتصر على ضرب الأمثلة للقارئ، لعله يقِيس الغائب على الشاهد.

(1) (أ) الغلظ والكثرة على اليمين	(ب) الرِّقة والقلة على اليسار
(رِ) فَهَلْ لَكَ أَنْ تَتَسَلَّقَ بُرْجَ اللَّيْلَة	(ر) غَزَالَتُكَ الصحراء
(ف) (عِلُن فَعِلُنْ فَعِلُنْ فعِلن فَعْلنْ فَعِـ)	(فَعِلُنْ فِعلن فَعْلُن فَعْلُنْ)
مَفْتُوناً بين القمر الْبَحْرِيّ وآخِرَة	هُنَا تَنْشَأُ فاسُ بَرَابِرَةٌ
(لُنْ فَعْلن فَعلن فَعِلن فعْلن فعِلُنْ فعلُـ	(. . . فَعْلُن فَعِلُنْ فِعِلُنْ فَعِلُنْ)
آلْ	
ن).	

(2) (أ) الرّقة والكثرة على اليمين
قِفَـافُ الجواهــر
(فَعُولُنْ فَعُولُ فَـ)
طَبَـقُ الزمُـرُّ دِ
(عُو لُنْ فَعُول فَـ)

(ب) الغلظ والقلة على اليسار
فَاسٌ
(فَعْلُنْ)
تاريخٌ مُنْحَرِفٌ
(فَعْلُن فَعْلُنْ فَعُو)

(3) (أ) الغِلظ والقلة على اليمين
يَقْطَـعُ شَرْيَـا نَ
(فَعْلُـنْ فَعْلُنْ فـ)
الرُّكْـبَةِ
(عْلُنْ فَعِـ)
مُغْتَبِـطاً
(لُنْ فَعِلُنْ)

(ب) الرّقة والكثرة على اليسار
غَلَّقْ فِذْرِيشَ الشَّرْجَبِ يَنْهَاكَ
(فِعْلن فَعْلن فَعْلُنْ فعلُنْ فَعْلُ)
الْ
(ن)

(4) (أ) الرّقة والقلة على اليمين
أَوْقِدْ شُمُوعَكَ تَحْتَ سَقْفِ
(مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُ)
قِبابك الْخَضْرَاءِ
(تفاعلن مَفْعُولْ)

(ب) الرّقة والكثرة على اليسار
مَاذَا يقولُ العابرون لِبَعْضِهِمْ
(مُتَفاعِلن متفاعلن متفاعِلُنْ)

يتضح من هذا أن القوالب العروضية الوزنية تصحح افتراض سلم (لا) الصغير المزيد، وسلم (سي) الصغير المنقوص، لأن القصيدتين تنتميان إلى هيكل عروضي واحد (فاعلن) وما اشتق منها، ما عدا قصيدة واحدة هيكلها

الأصلي (فَعُولن)؛ على أن هناك من يفترض (فعولن) أصلاً، و(فاعلن) فرعاً[38].

2 ـ التفكير في الصمت

تبقى مسألة تكامل (الصَّوْمَتَة) التي أشرنا إليها في كثير من المرات؛ وعليه، فإننا لن نعدو إلا التذكير ببعض المبادئ التي تتحدث عن مقادير كل واحد منهما؛ وأولها أن تصنف المقاطع إلى قصار، وأقصر، وقصير، وطويل، وأطول، وطوال، ثم يمنح كلّ واحد منها مقدارها الزَّمَنِي، بناء على ما هو مُسْنَدٌ إلى علامات الصوت في الموسيقى، ثم تُجْمَعُ تلك المقادير وتُوضَعُ بسطاً على مقام ذي قيمة زمنية ثابتة، كأن يكون المقام ذا قيمة ثمانية، أو رباعية، ثم ينظر في مقدار الخلاف بين البسط، والمقام؛ فإذا كان هناك نقص في البسط بالنسبة للمقام، فذلك هو مقدار الصمت، ثم يجزئ الصمت إلى مَصَامِت، والبياض إلى مَبَايِضَ، ثم تُمْنَحُ علامات ذات قيمة معينة، ثم تُجْمَع قيم الصمت إلى قيم الصوت، فيكون المجموع معبراً عن الإيقاع.

وإليكم المثال الآتي:

السَّيِّدَة الْمَغْمُورَةُ بِالْحُمَّى

المقطع:	ءَسْ	سَيْـ	يِ	دَ	ةُ لْـ	مَغْ	مو	ر	ة
الهيكل:	cvc	cvc	cv	cv	cvc	cvc	cvv	cv	cv
نوعه:	أقصر	أقصر	قُصّار	قصار	أقصر	أقصر	طويل	قصار	قصار
علامة الزمن:	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅰	𝅘𝅥𝅰	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	♩	𝅘𝅥𝅰	𝅘𝅥𝅰
اسمها	ذات السنين	ذات السنين	ذات الثلاث أسنان	ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	ذات السنين	السوداء	ذات الثلاث أسنان	ذات الثلاث أسنان
قيمها:	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8} = 2\frac{1}{2}$

(38) انظر فصل (النظرية الإيقاعية) في الجزء الثاني.

قيمة $\frac{}{\text{المقام}}$: وعليه، فإن ما بقي للصمت هو: $1\frac{1}{2}$ ؛

المقاطع:	أي مباض طويل	ومباض قصير
العلامة:		
اسمها:	الطرفة	الومضة
القيمة:	1	$\frac{1}{2}$

* * *

المقاطع:	بِلْـــ	حُمْـــ	مَى
الهيكل :	CVC	CVC	CVV
نوعه :	أقصر	أقصر	طويل
علامة الزمن :			
اسمها :	ذات السنين	ذات السنين	السوداء = $1\frac{1}{2}$
قيمتها :	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	1

قيمة $\frac{\text{ن}}{\text{المقام } 4}$: ما تبقى: $\frac{4}{4} - 1\frac{1}{2} = 2\frac{1}{2}$

رموز الصمت:		
أسماؤها:	اللحظة	الومظة
القيمة:	2	$\frac{1}{2}$

وأما الناحية النبرية فتتراءى لنا كما يلي:

أَسْ يِ دَ تُلْـ مَغْ مُو رَ ةُ

ضعيف ضُعاف ضعاف أضعف فوق قوي ضُعّاف ضُعّاف

(2) 4 أضعف (1)

(3)

بِلْ حُمْ مَى[39]

أضْعَف فوق قوي

(2) أضعف (1)

(3)

بناء على هذا التدريج للنبر، فإننا **نفترض** أن هناك تدريجاً للصمت أيضاً؛ هكذا يكون (قوي، وضعيف، وفوق أضعف، وأضعف)، يوجد ما يضاهيه من الصمت؛ وعليه، فإنه داخل الكلمة، والتركيب، وفي الفروق بين الأسطر، من حيث الطول، والقصر، وما بين الأسطر، وما بين القصيدتين، وفي كل ما هو غير مكتوب في شاشة الصفحة؛ إن كل هذا يشد من أزر الأطروحات الحديثة، والمعاصرة، التي يدعي بعضها أن الصمت/البياض هو الأصل، **وأنه هو اللغة الراقية**؛ وإذ لم نذهب بعيداً مع هذه الأطروحات، فإننا نتفق مع الرأي الذي يعتقد أن الصفحة عوضت السطر، وأنها **صارت فضاء رؤية**[40].

4 ـ تدلال الدوال

لهذا، فإن المحلِّلَ صار مُلْزماً أن يصوغ «نَحْواً» تركيبياً وتأويلياً للصَّمْتِ/البياض، كما فعل السّابقون للصوت/المكتوب؛ وتحقيقاً لشيءٍ من هذا، فإنّنا نقترح مفهوم (تَدْلاَل الدوالّ) لِمُراعاة فضاء الصفحة المكتوب، وغير المكتوب، لاستخلاص المضامين، والمعاني، والدلالات، الكلية الشاملة للديوان، عبر تشييد بِنْيَتَيْنِ؛ إحداهما رُكِّبَتْ من الموسيقى والشعر، قصد إبراز التَّعْبير؛ وثانيتهما اسْتُقِيَتْ من الدَّليليات الأميريكية ذات الخلفيات المتعددة[41].

(39) تدل الأرقام (1، 2، 3، 4) على تدرج الإيقاع من القوة إلى الضعف: (مو - أسّ - مَغْ - تل).

(40) ينظر ما جاء في هامش رقم 1.

(41) المرجع المذكور، ص. 24.

أ ـ البنية المركبة المضمونية[42]

ألَّفنا بِنْيَة قادرة على الإحاطة بمحتويات الديوان التي تدور حول تأسيس مدينة فاس، وتطورها، ومآلها، وكيفية النهوض بها، وما يتطلبه هذا النهوض من وسائل؛ وإليكم البنية:

درجة الصفر	التطورات / المكونات	الأولانية (الأيقون) (1)	الثانية (المؤشر) (2)	الثالثة (القانون) (3)
I - 0	التكوين (1) (do)	الإنشاء (1.1) (Ré)	التعسير (2.1) (Mi)	الترميز (3.1) (Fa)
0	التدوين (2) (Mi)	دلالة الاسم (1.2) (Fa)	التاريخ (2.2) (Sol)	الحضارة (3.2) (La)
0	التأويل (3) (Sol)	الموقع (1.3) (La)	المجتمع (2.3) (Si)	المدينَة (3.3) (do)
II - 0	الازدهار (1) (Ré)	الدين (1.1) (Mi)	المعاملات (2.1) (Fa)	الشرخ (3.1) (Sol)
0	الانحدار (2) (Fa)	القبيلة (1.2) (Sol)	الفتنة (2.2) (La)	الاستعمار (3.2) (Si)
0	الاحتضار (La) (3)	المدن (Si) (1.3)	المنافسة (do) (2.3)	التلاشي (Ré) (3.3)
III - 0	الإفاقة[43] (Mi) (1)	الوعي (Fa #) (1.1)	التكتل (Sol #) (2.1)	الحركة الوطنية (La) (3.1)
0	السياسة (Sol #) (2)	الفقهاء (La) (1.2)	الأحزاب (Si) (2.2)	علال الفاسي (do #) (3 2)
0	الثقافة (Si) (3)	العلم (Do #) (1.3)	المعرفة (Ré #) (2.3)	الشعر (Mi) (3.3)

---

(42) على قارئ هذه الفقرة أن يراجع الدليليات البرسية التي حولها المآت من الكتب، والمقالات في المجلات المتخصصة: Semiotica. وانظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1999؛ عليه أيضاً أن يكون على اطلاع حَوْل الموسيقى التوافقية: La Musique Tonale؛ وفي هذا المؤلف معطيات حولها؛ وخصوصاً في فصل النظرية التوليدية من الجزء الثاني.

(43) وضعنا علامة الزيادة في الموسيقى للتعبير عن (الإفاقة) وما تبعها من نتائج؛ على القارئ أن تكون له بعض المعرفة بالألحان المزيدة، والمنقوصة؛ والسلم هنا هو: (Mi Fa # Sol # La Si do # Ré # Mi).

ب ـ البِنْية الدليلية

يتناول المؤرخون المضامين السّابقة بكامل الاقتدار، والتفصيل، والوضوح؛ لهذا، فإننا لم نقف عندها، لذلك فَتَّشْنَا عن المبادئ الشعرية التي صيغت فيها تلك المضامين؛ وها نحن أولاء، الآن، نُقَدِّمُ إلى القارئ خطاطة شاملة مستقاة من الدليلية التي تتأسس على مبادئ كونية، حتى نأخذ في الْحُسْبان (الخطاب والشكل)؛ وها هي[44]:

درجة الصفر	التطورات / المكونات	الأولانية (الأيقون) (1)	الثانيانية (المؤشر) (2)	الثالثانية (القانون) (3)
I - 0	الصوت (1) (do)	الكلمة (1.1) (Ré)	الاتفاق (2.1) (Mi)	المعنى (3.1) (Fa)
0	الحرف (2) (Mi)	المجاز (1.2) (Fa)	الكناية (2.2) (Sol)	الرّمز (3.2) (La)
0	الصوت/ الحرف (3) (Sol)	المفرد (1.3) (La)	الحمل (2.3) (Si)	نهاية التأويل (3.3) (do)
II - 0	الصمت (1) (Ré)	علامته (1.1) (Mi)	شكله (2.1) (Fa)	نوعه (3.1) (Sol)
0	قيمته (2) (Fa)	موقعه (1.2) (Sol)	علائقه (2.2) (La)	مضمونه (3.2) (Si)
0	معناه (3) (La)	تخمينه (1.3) (Si)	احتماله (2.3) (do)	ترجيحه (3.3) (Ré)
III - 0	التشكل (1) (Mi)	النقطة (1.1) (Fa #)	الخطوط (2.1) (Sol #)	الشكل (3.1) (La)
0	نواة المعنى (2) (Sol #)	احتمال المعنى (1.2) (La)	المحاكاة (2.2) (Si)	نوع المحاكاة (3.2) (do #)
0	بداية التأويل (3) (Si)	المؤول (1.3) (Do #)	توصيفه (2.3) (Ré #)	دلالته (3.3) (Mi)

(44) هذه البنية تلخيص لما سبق (الصوت/ الصمت)؛ (البياض/ السواد)؛ وقد نالت الزيادةُ الأُثْلُوثاتِ الأخيرة للتّعبير عن دور الفضاء في العملية التأويلية (فضاء الصفحة، وشاشة التلفاز، واللَّوْحَة التشكيلية، والصورة وخلفيتها. . .).

جـ ـ توليف البنيات

يرى القارئ الخبير أن هذه البنيات أسست على الرياضيات، والمنطق، في كل الدرجات، والرُّتَب[45]؛ من الناحية الأفقية:

(ضو ـ ري ـ مي ـ فا ـ صول ـ لا ـ سي ـ ضو)، ومن الناحية العمودية:

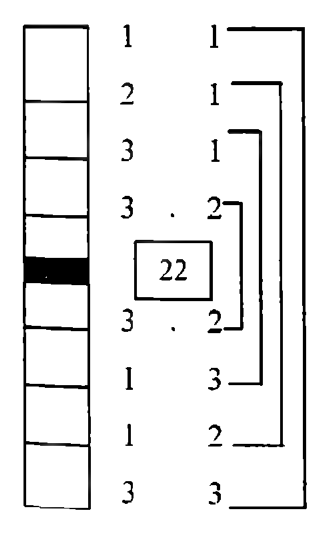
(صول / مي / ضو)، (لا / فا / ري)، (سي / صول / مي)[46]

ري[47]

وأما من الناحية الْمُنْحَنِيّة، ف: صول

ضو

يظهر المنطق في نظرية التقابلات التي يمكن تقديمها للقارئ في عدة أشكال: شجرية، أو هندسية، أو سلّميّة[48]؛ لكننا اخترنا السُّلّم لوضوحه:



(45) انظر (المبادئ التوليفية) في القسم الأول من الجزء الأول.

(46) تنظر (التوافقات) في الموسيقى، وخصوصاً فصل النظرية التعبيرية في الجزء الثاني.

(47) يرى فلاسفة التنظير أن سلامة النظرية تكون حينما تتوافر الأبعاد الثلاثة (الأفقي، والعمودي، والانْحِنَائِي)؛ وهي بينة في الهيكل المقترح.

(48) ما ورد في هامش رقم (45).

على أن السلم إذا أبان عن البنية العميقة، فإن البنية السطحية لا تكون بهذا الترتيب؛ فقد يقع فيها القلب: ($3.1_{2.1}$) . . والإبدال: (3.2) بدلاً من: (2.1) والعكس: «يصير الأسفل أعلى»[49] . . بين مكونات الطرفين المتقابلين، وبين حدود الطرف الواحد، كما أنها يحدث فيها تكرار، بحيث صار اثنا عشر مكوناً يقابل اثني عشر مكوناً[50]؛ وعليه، فإن «**ورقة البهاء**» عبارة عن شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية. وقد اقترحنا تلك البنيات لضبط عناصرها، حتى لا يتيه القارئ في بُنَيَّات طرائقها، وتصير مَعَانِيهَا لديه قِدَداً.

اعتمدنا على معطيات تاريخية، ومؤشرات لغوية، وَمُنَبِّهات فَضَائية، لكي نستخلص الدلالات الآتية:

I ـ (1) تحدث الشاعر عن الكون السديم المتجلى في النقطة السادرة التي هي نقطة (ف) التي استقرت في (فاس) المدينة التي لها خصائص المدن الإسلامية في العصور الوسيطة، مثل البصرة؛ هكذا كانت فيها مرافق دينية، ومدنية، ومجتمعية؛ مثل المساجد، والحمامات، والفنادق، والاصطبلات، والمداخل، والمخارج، والانتماء القبلي؛ إنها مدينة رمز للإسلام ولحضارته، ولِتَمَدْين المغرب[51].

(2) وجد المؤسسون فاساً، فسميت ذلك، أو بأساً تَيَمُّناً: «تشبيهاً لِجِنَاسٍ تَفْرِيعاً لِمَسَارِ خُرَافَاتٍ نَفَخَتْ. . . فِي مُنْقَلب العالَم كَوْناً»؛ الفأس رمز للإحكام، والكبح، والضَّرْب، والعمل. . ؛ والبأس: القوة، والشدة؛ واجتمع الفاس، والبأس، فصنعت حضارة تجاوزت حدود المغرب، وتفاعلت مع المشرق، حتى صار كل منهما امتداداً لأخيه:

---

(49) تراجع خواص نظرية التناسب في هذا المؤلف، وفي: محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، / بيروت، 2000؛ **الشعر وتناغم الكون. التخييل الموسيقي المحبة**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2002.

(50) التعمير ↔ التدوين؛ الترميز ↔ دلالة الاسم؛ التاريخ ↔ التأويل؛ الحضارة ↔ الموقع؛ أي ($4\times3=12$): 12 ↔ 12.

(51) يجد القارئ بعد التكرار بين هذه الفقرة، وبين ما ورد في (جغرافيا القتل)؛ وقد فعلنا هذا لِقصد تعليمي: تأليف قَلْب القارئ ومضمون الديوان، بقراءة طبيعية عادية، ثم تقديم تأويل شامل مؤسس على الرياضيات والمنطق، والموسيقى، واللغة، والحركة؛ وللقارئ الحق في الاختيار.

«عِنْدَمَا أَمَرَ الأَرْضَ بِالانْبِسَاطِ نَفَخَ فِي نقطةٍ
بِحَجِمْ كَوْكَبٍ فَشَعَّ حَرْفَانِ عَاشِقَانِ فَاءٌ لِنَسْلِ
النَّخْلَةِ سِينٌ لأَقْوَاسِ الْمِيَاهْ فاسٌ حَاضِرَةٌ مِنْهَا
العناصِرُ تَنْشَأُ لاَ حِجَابٌ بَيْنَهَا تُسَافِرُ لاَ حِجَابٌ
بَيْنَهَا لِذَلِكَ لاَ شَيْخٌ منْ أَهْلِ فَاسَ يَعْطَشُ لاَ
صَبِيٌّ يَجُوعُ»[52].

(3) وقد كانت في موقع تحتضنه الجبال، وتُعَانِقُه السهول، ويربط بين إفريقيا، والشرق العربي. كانت محطاً لقوافل التجار، والحجيج، مما جعل ساكنتها المختلفة الأعراق تُكَوِّنُ مجتمعاً توحده مصالح مشتركة يحتاج أشخاصه، بعضهم إلى بعض، وأنجزوا حضارة شاع نِتَاجُها في كثير من الأقطار.

II ـ (1) كانت في المغرب ديانات كتابية، ووثنية قبل الإسلام؛ وقد حافظ المغاربة اليهود على ديانة آبائهم، وآباء آبائهم، على الرغم من انتشار الديانة الإسلامية الحديثة الوافدة في أصقاع المغرب تدريجياً، وخصوصاً في المدن التي كانت تتم فيها المعاملات بحسب مذهب مالك، وعمل أهل تلك المدن، مما جعلهم يَقْضُون نِزَاعهم بحسب الشرع.

(2) على أن فاسَ التي كانت تتسم بصفات المدن التي وصفها ابن خلدون، إيجاباً أو سلباً، فإن المحيط الذي أُنْشِئَتْ فيه، والنماذج المستوحى منها، جَعَلَتْ فَاسَ تَسْتَبْطِنُهَا نزعة قبلية مدنية، (عدوة القرويين/ عدوة الأندلسيين)، ومجالية (الأصليون/ البلديون)، وتمرد على السلطة الجائرة، وحروب المتنازعين على الحكم، من أدارسة، ومُرَابطين، وموحدين، ووطاسيين. . . مع ما يتطلبه هذا الوضع من معارضة، وموالاة متقلبتين؛ هكذا، كان تاريخ فاس عبارة على حصار، وفك حصار، وحرب، وهدنة، وفتنة، وهدوء. . . إلى أن جاء الاستعمار فغَيَّر مصير المدينة.

(52) تقدم هذا المقتطف في فقرة (التقريب) المعنونة بـ(جغرافية القتل).

(3) اتخذ الاستعمار الموقع ذريعة باعتبار أنه صار لا يلائم العصور الحديثة التي تعتمد على التجارة البحرية، ولبست على المسالك البرية، وتجارة القوافل، فأسس مُدُناً أخرى (الرباط عاصمة السياسة، والبيضاء مركز الاقتصاد، وطنجة مدينة دولية)؛ تبعاً لهذا، هاجرها كثير من سكانها الأصليين النشطين، فجمد الدم في عروقها، وصارت عبارة عن بطاقة بريدية تباع بأبْخَسِ الأثمان للسياح، وهجم عليها وافدون من البوادي، وساكنة ذات تقاليد معينة، ففقدت هوياتها، وتشوهت محاسنُها، فلم تنفع مساحيق العطار، والصيدلاني، فيما أفسده الدَّهْر، والآفاقيون.

III ـ (1) إلا أن أهلها لهم تراث عريق في الكفاح، موروث من تاريخ الإسلام، ومن الحروب التي دارت بين أجدادهم، والأوربيين. وهكذا بدأت الوطنية تتأجج في نخبة المدينة، فبدأت النوادي، والجمعيات، تطالب بالإصلاحات المختلفة.

(2) من الذين حملوا مشعل المقاومة الفقهاء، والعلماء، الذين كانوا يناوئون الظلم مهما كان مصدره، فكانوا يعبئون الناس بِفتاويهم، ودروسهم، ومواعظهم، ثم تكونت أحزاب ذات تنظيمات عصرية احْتَلَّ فيها علال الفاسي موقع الصدارة.

(3) اعتمدت المقاومة على العلم الديني الذي كان له تأثير في كل مُكَوِّنَات المجتمع، وعلى المعرفة المعاصرة التي اقتنتها تلك النخبة، مما كان يروج في الشرق، وفي الغرب؛ على أن ما نهض بالدعوة إلى الإصلاح، والتغيير هو الشعر.

خاتمة

«ورقة البهاء» تأريخ لمدينة فاس في السراء، وفي الضراء، على شاكلة ما فعله كثير من شعراء الغرب والشرق، قديماً وحديثاً؛ موضوعة المدينة مهيمنة في الشعر المعاصر، وفي الموسيقى، وفي الأفلام، وفي اللوحات التشكيلية، وفي المسرحيات.

حديث **«ورقة البهاء»** عن مدينة فاس يدخل ضمن هذا السياق، لكنه تصوير موسيقي شعري مركب احتوى على النثر المشعور، والشعر المنثور، وعلى الأسطر، وعلى المصطفات المتراكبات، وعلى شعر تفعلة، واحدة، أو متعددة؛ إلا أن التفعلة السائدة هي (فاعلن وأسرتها)، وتطبيقاً لأطروحتنا، فإننا نجعل تلك التنوعات الإيقاعية الشعرية انعكاساً للإيقاع الموسيقي العميق؛ على أننا لم نكتف بهذا، بل اعتمدنا على بعض النَّظَرِيَّاتِ الموسيقية، وخصوصاً التوافقية، لضبط شكل المقطوعات ومعنى، ومضمون، ودلالة خطابها، وعلى سيميائيات الشكل، والخطاب لإيضاح ذلك الضبط.

لقد تحول تأريخ فاس، وساكنتها، وأصولهم، وحضارتها، وقوتها، وانكسارها. . إلى توليف موسيقي مركب تجلى في تلك المقطوعات الشعرية.

خلاصة القسم الأول

حللنا في هذا القسم («**ورقة البهاء**»، 1988) لمحمد بنيس، و(«**بَيْنَ الْحِبْرِ وَبَيْنِي**»، 2006) للمهدي أخريف، و(«**على انْفِرَاد**»، 2006) لحسن نجمي، و(«**أعدني. . إلى رحم المحبرة**»، 2007) لعبد الرحمان بوعلي، و(«**هكذا سدى**، 2007) لرشيد المومني؛ ينتمي هذا المتن إلى حقبة «التقليلية» التي تَسَيَّد فيها تيار فني اتّسم بخواص معينة، كتوظيف مكونات، وعناصر، قليلة، والتكرار، والواقعية. . ؛ وتجلى في التشكيل، وفي النحت، وفي الرسم الصناعي، وفي الموسيقى، وفي الشعر؛ على أنه استعمل وسائل أخرى في الميدان الأخير، وخصوصاً التلاعب بفضاء الصفحة التي صارت ميدان تفاعل بين السواد، والبياض، وبين الصوت، والصمت؛ هكذا أضْحَى المهتمون يتحدثون عن شعرية البياض، بعدما كانوا مقتصرين على شعرية السَّواد، وأحْيَوا أطروحة الصمت في إطار أسطورة عجز اللغة، وأحلوا الكلمة، والصفحة، محل السطر والتركيب.

لقد أدى هذا الصنيع إلى جعل التَّسمية من قبيل المفارقات: التبسيط/ التعقيد؛ قلة المعنى/ غَزَارة الدلالة؛ الوجود/ لعدم. . ؛ خروجاً من هذا المأزق اقترح بعض الباحثين قصرها على السَّرْدِ دون الشعر، أو على الرسم، والنحت، والموسيقى، والرسم الصناعي ليس غير؛ على أننا نرى أن الحل يكمن في تفصيلها إلى بعدين؛ أحدهما مُتَعَلِّقٌ بِرُؤْيَا العَالَم، وثَانِيهِمَا مُهْتَمٌّ بالحياة الواقعية اليومية، بَيْدَ أنَّ كل واحد منهما ينتمي إلى مُنَاخِ ما بعد الحداثة في أعماقه الماورائية، والفلسفية، وفي دفاعه عن الثقافة الشعبية، وممارسات الحياة اليومية الاستهلاكية؛ وتبعاً لهذا، كان هناك شعراء ذوو أطروحات فلسفية، وآخرون أصحاب نزعات واقعية شعبية يومية؛ وما بين هؤلاء، وهؤلاء، أطياف.

وإذ الشاعر العربي المطلع يرد من كل منبع، فإن الباحث يجد لديه مجمل

التيارات، والنَّزَعات؛ ومع ذلك، فإنه مطالب أن يقوم ببعض التَّصْنِيفِ لتكون المقاربة أدق؛ هكذا اقترحنا أن يكون شعر المهدي أخريف، وعبد الرحمن بوعلي، وحسن نجمي، ورشيد المومني، معبراً عن التيار التقليلي، وشعر محمد بنيس في «**ورقة البهاء**» من قبيل النّزْعة التكثيرية؛ ومعلوم أن هؤلاء الشعراء جميعهم ينتمون إلى المناخ الثقافي العالمي، والعربي، والمغربي، المعاصر؛ ومن ثمة، فإنهم يشتركون في بعض الأطروحات الفكرية، وفي بعض المظاهر الشكلانية.

تتحدث الدواوين جميعها عن هوية الكتابة بصفة عامة، والكتابة الشعرية بصفة خاصة، والموقف من اللغة، وقضية البياض، ومسألة السَّواد؛ وتحتوي كلها على شذرات شعرية؛ وإن اختلفت شكلاً، وكمية، وفضاء، من شاعر إلى آخر. ولقد راعينا في تحليلنا استخلاص الكليات الجامعة، والتجليات الخصوصية.

لقد ألفنا منهاجية سيميائية عامة من الموسيقى، واللسانيات، وتحليل الخطاب، بناء على فرضية التركيب للمصادر المشتركة المندمجة؛ هكذا كُنّا نذهب من النظرية الموسيقية إلى الشعرية، ومن الشعرية إلى الموسيقى، بالمفاهيم المترحلة، وبالمقايسة، للتغلب على حل المسائل العويصة؛ في ضوء هذا قَطَّعْنَا النص الشعري بكيفية متدرجة مؤسسة على التناسب الرياضي الموسيقي، ورصدنا طرائق نُمُوِّه، بالتوتر، والاسترخاء، ومراحله، وتوقفاته، ومحطاته الموقتة، والنهائية، ومنحناه أبعاداً رَمْزِيَّةً.

تحاليلنا السّابقة استندت إلى السيميائيات الأوربية، والدليلية الأمريكية، والتحليل الموسيقي، والمقاربات الخاصة بالصور؛ وقد أتاح لنا هذا التوليف توليد المفاهيم، وإغناء القراءة، وضبط التأويل، بمبادئ ما ورائية، ومنطقية رياضية؛ وهذا ما سيراه القارئ في القسم الآتي بتفصيلٍ.

القسم الثاني

الــرمـــــوز

الفصل الأول

العبارة والإشارة

تمهيد

عرف المنتصف الثاني، من القرن العشرين، تحولات علمية، وسياسية، وثقافية، وفنية كبيرة. ذلك أن أغلب العلوم الخالصة، والعلوم الاجتماعية، والإنسانية، عرفت فيه بالعالم الغربي ازدهاراً لم يسبق له مثيل، إبداعاً، وتَنظيراً، وَمِنْهَاجاً؛ هكذا كانت تنتقل العلوم والمعارف. . من أوربا إلى أمريكا، أو منها إلَيْهَا، كشأن ما بعد الحداثة الأوربية التي وجدت مَرْتَعاً خصباً في بعض الجامعات الأمريكية، وكحال التقليلية التي عثرت في أوربا على أنصارٍ لها؛ وقد أبدعت النخبة الغربية ما أبدعت للتعبير عن الكينونة، والوجود، وطرح قضايا الفن، ووظائفه، وتشييد فلسفات، ونظريات، ومناهج، لتطوير الفكر البشري، وتطويع الطبيعة، والهيمنة عليها. . بعدما خرجت من حروب طاحنة كانت لها تأثيراتها العميقة في كل المناحي الإنسانية.

لم تبق النُّخبة العربية المتنوِّرة بمعزل عن تلك التطورات، وهاتيك التحولات، لكن أوضاع العالم العربي الخاصة جعلتها تُكَيِّفُ تلك العلوم، والمعارف للتعبير عن قضاياها التي هي من نوع يخالف ما يعيشه أَنْدَادُهَا في الغرب، وفي أمريكيا، وفي اليابان؛ تَحْيَا النخبة العربية في الكوارث، والإهانة تلو الإهانة. . مما أدَّى إلى إنتاج خطاب رثائي، أو هجائي، وخصوصاً بعد الوضع التعيس الذي تلا كارثة الستة أيام سنة 1967 م؛ لقد شغلت الناس العاديين، والشعراء، والمفكرين، فتحدث عنها كل واحد بأسلوبه الخاص، فكانت الأغاني، والأفلام، والقصائد، والمقالات، والمؤلفات، الفكرية،

والسياسية؛ ومن الذين أسهموا بنصيب وافر الشاعر أدونيس الذي اخترنا له نصّاً معبراً عنها؛ هو (المسرح والْمَرَايَا)؛ فقد تكلّم فيه عن هذه الكارثة بأسلوب شعري مَزَجَ فيه بين فنون مختلفة: المسرح، والشعر، والموسيقى؛ على أننا سنركز فيه على قصيدة واحدة؛ هي (الرأسُ والنّهر)[1].

I ـــ التفانن

دأب «الباحثون» على أن يهتموا بالشعر من حيث هو تعبير لغوي محض؛ وإذا ما طمحوا إلى أكثر من ذلك، فإنهم يَحُومُونَ حول بعض النصوص الشعرية التي تجمع بين الرسم، والتشكيل بالخط اللغوي، في تعابير جميلة مستقاة من سجلات فلسفية كَانْتِيَّة، أو هيجلية، أو ماركسية، أو وجودية، أو ظاهراتية..؛ مما يجعلها ما قبل النقد، أو ما بعد النقد، لكنها ليست نقداً حَقّاً، وليست تحليلاً صدقاً[2]؛ لهذا حَرَصْنَا على أن نتحدث بلغة مفهومية واصِفَة مستقلة ليكون للإبداع لغته، وللنقد لغته.

1 ـ الصَّوْمَتَةُ

بناءً على ما أَلْحَحْنَا عليه، في هذا المؤلف، فإننا سنجعل الصمت، والصوت، وجهين لعملة واحدة؛ هي التركيب اللغوي بأصواته، ومفرداته، وتوليفها، وإيقاعها، ومعناها، ودلالتها؛ وهي الصمت بِمَصَامِتِه[3]، ومصموتاته، وتركيبها، وإيقاعها، ومعناها، ودلالتها؛ إنها الصَّوْمَتَة[4] بأبعادها المختلفة.

أ ـ التفكير بالصوت

اعتقد بعض القدماء أن الكون مَلِيءٌ بالصَّوْت، إذ كل ما فيه يُبَسْمِلُ، ويُحَمْدِلُ، وهذا موضوع الباحثين في اللاَّهُوت[5]؛ وقد اهتمت به اللغات

---

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، «صيغة نهائية»، دار الآداب، بيروت، 1968، 1988. واعتمدنا على هذه الطبعة.

(2) هذا هو الشائع في النقد العربي.

(3) صُغْنا «مَصْمَت» قياساً على «مقطع».

(4) الصومتة نحت من: صوت، وصمت.

(5) يراجع في هذا الاتجاه الفيثاغوري.

الراقية، فاحتلت المفردات الدالة عليه، وعلى مصدره، وعلى نوعه، وعلى لونه، مكانة هامة، وهذا من مشاغل فقهاء اللغويين[6]، والمعجميين، واللسانيين؛ واهتمت به الفيزياء، والطب، وعلم النفس، وعلم الأصوات اللغوية، وعلم الموسيقى، وهذا من مَهَامِّنا في هذا البحث؛ وقد أفاضت هذه العلوم في كيفية حدوث الصوت، وتمييزه من الضوضاء، وإدراكه، وأنواعه من طبيعي، وإنساني، وآلي، وتخزينه، وإثارته، وتوظيفه.

تحتل الأصوات دوراً مركزياً في «الرأس والنهر»[7]؛ إذ يوصف الصوت بالقوة، وبالضعف، وبالبعد، وبالقرب، وتنعت النَّبْرة بِالجِدِّية، وبالمازحة، وبالطائشة، وبالحكيمة، واللهجة بالمرحة، وبالغاضبة، وبالطبيعية، وبالمصطنعة، والسُّخْرِيَة بالناعمة، وبالقاسية، وبالحادة، والقهقهة بالاستهزائية[8].

وأما الموسيقى، فهناك موسيقى صاخبة، وموسيقى حب، وموت؛ وموت، وحب، وموت، وغضب، وغضب، وقوة، وقديمةٌ سحرية، وإيقاعية سريعة، ومُتَسارعة، وهَادئة، وصاخبة، وجنائزية، وإيقاع سريع، وهادئ؛ وكما صارت تفعل بعض التيارات الموسيقية المعاصرة، فإن الشاعر مزج أحياناً بين الأصوات الإنسانية، والآلِيَّة، والطبيعية؛ صوت العاصفة، والأمطار، وصوت الصخب، وشبه الترتيل، والترتيل؛ وجمع أحياناً أخرى بين الأصوات المفردة، والأصوات المتآنية مع نفسها، ومع الانفجارات.

ب ـ التفكير بالصمت

قَسِيمُ الصوت الصمت، إذ هما معاً يكوِّنان بنية النص، ودلالته؛ على أننا سننظر إلى الصمت لا باعتباره مُكَمِّلاً سَلْبِيّاً، وإنما سَنُسْنِدُ إليه كل الأوصاف التي مَنَحْنَاهَا إلى الصوت؛ هكذا يمكن أن ينعت بأنه تعبير عن الحب، والْكُرْهِ، والغضب، والهدوء، والْحُزْن، والانشراح؛ ومُؤشر هذه المعاني ما يكون يُغْتَمِلُ

(6) يُراجع «**المخصص**» لابن سيدة، و«**فقه اللغة**» للثعالبي.

(7) أدونيس، **المرجع المذكور**، ص. 93-118.

(8) هذا ما يُسَمَّى بالظِّلال، أو بالألوان: (Les Timbres)؛ أي طبيعة الصوت، أخَشِنٌ هو أم نَاعِم، أجَهْوَرِي أم مكتوم. . د. صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007، ص. 341.

في الشاعر من إيقاع داخلي حينما يكتب، وما يظهر على جسده حينما ينشد: دلالة قسمات الوجه، وحركة الرأس وإشارات اليد..؛ ودليله ما يعرف في الموسيقى بالزمن المضاد[9]، حيث يكون الصمت أقوى تعبيراً من الصوت، وأسطورة دلالة الصمت المتفوقة على ما تؤديه الكتابة.

هناك تناوب بين الصوت، والصمت: صمت يتلوه صوت، أو صوت يتبعه صمت؛ لكنهما يتكاملان: قوة/ضعف؛ ضعف/قوة؛ فرد/جماعة؛ تَتَالٍ/تآنٍ..؛ يصدر الصوت/الصمت من فرد، أو آلة، أو جوقة، أو مجموعة، آلات؛ هناك صوت/صمت الشيخ، والشاب الجندي، والشيخ الحكيم، والشاب، والراعي، والجوقة المرئية، وغير المنظورة.

يتلخص من هذا أن «الرأس والنهر» موسيقى مشعورة ممسرحة؛ تَتَجَلَّى الموسيقى في التعبير عن الوضع الكارثي الذي عاشه العالم العربي، بعد الهزائم المتتالة، وفي تقنية التأليف التي تظهر في التناظرات، وفي التوافقات، وفي محاكاة الموسيقى الالكترونية، والكهرصوتية التي تمزج بين مختلف الأصوات؛ وهي شعر من حيث توظيف أصوات اللغة الطبيعية، وإيقاعاتها، ومفرداتها، ومعانيها، ودلالاتها؛ وهي مسرحية من حيث توظيف تقنيات معينة: الزمان، والفضاء، والشخصيات، والحوار، وجو الأداء، والمساعدات، والمؤثرات.

2 ـ التعبير بالموسيقى

احتل التعبير بالموسيقى، منذ نشأتها، اهتماماً كبيراً من قبل الفلاسفة، والموسيقيين الإغريقيين، لأنها ارتبطت عندهم بالإنسان، بما فيه من جسد، وروح، وعقل، وأهواء؛ فلذلك كانت تستعمل لعلاج الْمَرْضَى، وفي الشعائر الدينية، ووقت إنجاز الأشغال الشاقة؛ وتبعاً لهذا كله أنشأوا مبحثاً خاصاً صار يكون حجر الأساس في المؤلفات الموسيقية دَعَوْهُ بـ «العلاقة بين الطبائع

---

(9) الزمن المضاد: Le Contretemps حركة إيقاعية تحدث في الوزن الموسيقي، على النّصف الأول من الزمن القوي والضعيف، أو على الزمن بكامله، وتسبقه علامة الصمت التي تحل محل الصوت الذي يأتي بعدها. (انظر: سي أحمد الدريسي الغازي)، **أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية**، مطبعة السعادة، الدار البيضاء، 1996، ج 1، ص. 131-133.

والطبوع»[10]؛ والطبوع هي (ميكسوليديان، وليديان، وفريجيان، وضوريان) و(هايبوليديان، وهَايِبُو فريجيان، وهايبو ضوريان)؛ وأما الطبيعة المعبر عنها فهي الشكوى عند أفلاطون، والتوتر، والحزن لدى أرسطو، والشغف، والحزن بالنسبة لبلوتارك؛ والميوعة، والسكر، أو التهذيب، أو البكاء؛ التَّخمِيسُ على شرب الخمر، والعنف، والشجاعة، والعمل؛ والرجولة، والقساوة، والجلالة، أو العمل السلمي، والاعتدال والإقناع، والعبادة، أو تَغْلِيم الاعتدال، ومكارم الأخلاق؛ وأساسها هو: (سي)، و(ضو)، و(ري)، و(مي)؛ وأما أساس ما تحتها، فهو على التوالي: (فا)، و(صول)، و(لا)[11].

يظهر من هذا أن هناك اختلافاً في إسناد الوظيفة التعبيرية لكل طبع، وإن اتفقوا على الأساس؛ إلا أن ما يهمنا تسجيله هو أن هناك تصويراً مُوسِيقيّاً لحالات، وعواطف، وأهواء، وأحداث، ووقائع، وأن هذا التراث انتقل إلى فلاسفة المسلمين، وموسيقييهم، وبعض بلاغييهم؛ إلا أن بعضاً منهم أخذ حظه منه، ونَمَّاه، وأورثه غيره، وبعضاً آخر جعل منه حديث خرافة، فَنَزَّه نفسه عن الحديث فيه؛ من الفريق الأول الكندي، والفارابي، وإخوان الصفاء.. وحازم القرطاجني، وابن الخطيب، وبعض أهل المغرب مِمَّن يمارسون موسيقى الآلة. هكذا ربطوا الموسيقى بالطبائع الأربع، وبالعناصر الأربعة، وبأوقات من آناء الليل، وأطراف النهار؛ وأما الفريق الثاني، فمنه الأرموي، وابن حزم، وابن خلدون[12].

لم يبق الاهتمام بالعلاقة بين الطبائع والطبوع في الموسيقى التوافقية، وفيما جاء بعدها من موسيقات؛ لكن الموسيقى من حيث هي بقيت حريصة أشد الحرص على أن تحاكي، وأن تصور، وأن تعبر، كما هو الشأن في السمفونيّات، وفي الشرائط، وفي المسرح، وفي الرّسوم المتحركة[13]؛ فقد

(10) العلاقة بين الطبائع والطبوع هي Ethos؛ ينظر فصل: (سحر الأعداد والأشكال)، من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(11) انظر المرجع المذكور أعلاه، 2 - الموسيقى؛ فقرة (?).

(12) انظر فصل (سحر الأعداد والأشكال) المذكور أعلاه: 5 - تَدْبِيرٌ وتَثْمِير.

(13) انظر: الفصل الرابع، (النظرة الموحدة)، من (نظريات وأنساق)، القسم الأول. فقرة: د - المحاكاة.

يحاكي الموسيقى الأوضاع، والأحوال، والأعمال، والأفعال؛ وعلى هذا، فإننا نفترض أن وصف: «موسقى صاخبة»، أو «موسيقى موت وحب»، أو «موسيقى موت وغضب» ليس اعتباطياً؛ إنه يعني أن تلك الأوصاف تصوير ومحاكاة لتلك الأوضاع، والأحوال.

يجد القارئ بـ «الرأس والنهر» كل أنواع الموسيقى: الموسيقى ذات الصوت الواحد المشكلة من رموز موسيقية (علامات لغوية) ذات مُدَدٍ متعادلة تتقدم في استقامة، وموسيقى تناظرية تتأسس على التضاد، والتقابل، وموسيقى توافقية تنبني على تآني الأصوات، والبدايات، والمحطات. . ، والموسيقى الكنسية المعتمدة على الجوقة الرباعية التي ظهرت في إطار الإصلاح الدينيّ؛ على أن ما هيمن في «الرأس والنهر» هو الاستيحاء من الموسيقى التوافقية ذات الأصوات المتآنية؛ هكذا تقوم الجوقة بدور أساسي في صياغة كثير من التعابير التي تتكون من سطرين إلى عدة أسطر يفصل بينها صمت، مما يجزئ ما تقوله إلى قسمين: أربعة أسطر (4) ثم (صمت. موسيقى موت قوية) ثم ستة أسطر، أو ترتيل لعدة أسطر يفصل بينها (صمت. موسيقى هادئة) ثم الانتهاء بسطرين.

لقد حرص الشَّاعِر على التعداد المتآني: ثلاثة شيوخ، وامرأتان، أو تعداد الأصوات إلى ثلاثية؛ كل واحد منها يُرَدِّدُ تعبيراً خَاصّاً به، أو تجتمع أصواتها فتنطق تعبيراً واحداً:

. . . (تَعُودُ الأصوات الثلاثة فتردِّدُ مَعًا)

الأصوات الثلاثة (بسخرية حلوة):

هَا هَا رَأْسٌ مُخْتَالْ

هَا هَا رَأْسٌ دَجَّالْ[14]

وأما الشباب، فعددهم أربعة؛ منهم المتهتك الذي هو زيرُ نساء، ومنهم المشغول بالشراب، ومنهم الغاضب، ومنهم المتمرد اليائس؛ كما أننا إذا أردنا أن نوغل في المقايسة، فإننا نعتبر «الرأس» الأساس، و«النهر» الثابتة، أو المهيمنة؛ إن الرأس موضوعة تسري في كل مفاصل النص: رأس محتال(ة)، ورأس

(14) أدونيس، المرجع المذكور، ص. 98.

رجال(ة)، ورأس مُنْذِرَةٌ(ة) بالنار، والنفير، وبالصاعقة المزلزلة، لكن لا أحد يكترث بعدم بلوغ الرسالة، لأنه منفصل عن المبلغ له؛ لهذا يلتمس الموت؛ وأما «النهر» فهو محط الرأس، وهو يزود بالسيول التي لا تُبْقِي، ولا تذر؛ هناك توتر بين النهر والرأس؛ إنه النهاية المعلقة، أو المجهضة[15].

على أن الشاعر لم يكتف باستغلال الأصوات، في استقلالها، وفي إئتِلاَفِهَا، لكنه حرص على أن يستفيد مما هو رائجٌ من تجديد موسيقى؛ هكذا يتبين للقارئ أنه يجمع أصواتاً متعددة؛ الصوت الإنساني الصادر من الشيخ، والشاب، والجوقة، والصوت البعيد، والصوت القريب، وصوت المرأة، وصوت الأم، وصوت الراعي، وصوت الرأس؛ والصوت الطبيعي الذي يتجلى في هدير الموج، وخرير المياه، وصوت الآلات الموسيقية المتعددة الأشكال، والوظائف؛

لا يفهم هذا الصنيع من الشاعر إلا في إطار ما عرفته الموسيقى، والشعر من تطورات، بل ثورات، في القرن العشرين، وخصوصاً منتصفه الثاني؛ ذلك أنَّ من السمات المميزة لموسيقى هذا القرن إدخال الضوضاء فيها على يد الحركة المستقبلية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن المذكور؛ لقد كتب أحد المختصين ما يلي: «يجب توسيع وإغْنَاء ميدان الأصوات شيئاً فشيئاً. إن هذا التوسيع يستجيب إلى حاجة حَسَاسِيَّتنا»[16]، وتعزز هذا الاتجاه في الموسيقى المجسمة حيث أدخلت ضوضاء المدينة، أو الطبيعة، وصوت قطرات الماء، ونباح الكلاب، وصرير الباب في لحن واحد؛ هكذا صنعت موسيقى جديدة حيث اجتمعت الأصوات المتنوعة، والشذرات، وأشياء الطبيعة لخلق عالم مركب.

3 ـ التمثيل

تداخلت هذه التنويعات الموسيقية المعاصرة مع فن المسرح؛ ذلك أن الموسيقى تحتوي على مظاهر مسرحية، مثل حركات قائد الفرقة، والعازفين؛ بل

(15) ينبغي الرجوع إلى فصل (التعبير الإيقاعي) بالجزء الثاني (نظريات، وأنساق)، لكننا نذكر هنا بأن المحط التام هو: (I-V-I) أو (V-I)، وغير هذا له أسماء مذكورة فيما أشرنا إليه.

(16) Elezabeth Bresson, *La Musique*, Belin Paris, 1993, p. 158.

إن الشعر تَمَسْرَحَ لهذا الوقت أكثر مما كان ممسرحاً قبل[17]؛ هكذا يجد القارئ أن القصيدة تقدم معلومات عن الفضاء، والزمان، والأشياء، والأناس الذين يتحاورون، ويتواجهون، وأصوات الآلات التي تتشابك أصواتها، وتتداخل؛ الموسيقى الصاخبة، والانفجارات المدوية، والأصوات المرتفعة، والحركات العنيفة، والحركات السَّاخِرة، والتحذيرات الجدية، والقهقهات المستهزئة تتشاجر، وتختلط، وتَمْتَزِجُ.

تظهر الحركات المسرحية في دخول شخص يَحْمِل ناياً، ويَفْرِكُ بيديه صدره وفخذه، ومرور أشخاص كأشباحٍ يعبرون النهر قرب الجسر يحملون أحذيتهم، وأمتعتهم، وأطفالهم، وفي الرأس المقطوع الذي يسير ببطء، بل ويطير، وتقديم امرأة حصاة إلى شاب كأنها تفاحة، وما تبع ذلك من عناق، وتمدد، وهمس، وتحريك لليدين، والشفتين، واللسان، وظهور الجثة التي لفظها النهر، وموت الطفل، واحتضان أمه إيَّاه، ودخول شاب متعب بالركض، وأسراب الطيور فوق الجسر، ونقل الجثة من ضفة إلى أخرى.

4 ــ التشكيل

يقدم النص تداخلاً بين الشعر، والموسيقى، والمسرح، في زمان فضاء معين؛ لكنه يتجاوز هذا إلى إبرازها في لوحات تشكيلية؛ هكذا، يمكن اعتبار الجسر القديم، والضفة على النهر التي تظللها ثلاث شجرات لوحة تشكيلية؛ نساء مشوهات لوحة تشكيلية، وعجوزان لوحة تشكيلية، وأم مشوهة وطفلها لوحة تشكيلية، وثلاثة شيوخ لوحة تشكيلية، وشبان مشوهون يتضورون جوعاً لوحة تشكيلية؛ إنها لوحات تشكيلية متعددة تؤثث الرُّكْحَ الذي تجري أحداث المسرحية فوقه؛ وتؤول هذه اللوحات التشكيلية نفسها بنفسها؛ هي التشوه، والمرض، والهرم، والشيخوخة، والتعب، والجوع، والفشل، والعجز؛ على أن هناك لوحات تشكيلية قدم تأويلها، مثل هذه المرأة ذات النهدين؛ النهدان طفلتان: واحدة تموت من هُزَال، والثانية تذوبُ في قنبلة؛ ومثل عبثية الحياة

(17) انظر الفصل الرابع (النسق الموحد) من الجزء الثاني (نظرية وأنساق، فقرة: 4 - ب. الشعر والتمثيل).

التي تتجلى في لوحة تشكيلية تحتوي على مقصلة، ومهرج، قابل لإنجاز كل الأدوار، بما فيها قطع الرؤوس؛ ومثل لوحة السيل العرم الجارف لكل شيء يجده أمامه؛ ومثل لوحة القبور التي كأنها غابات متوحشة؛ ومثل لوحة المرأة المُغْرِيَة بصدرها، وثدييها، وعينيها، وفخذَيْها؛ ومثل لوحة الجسد التائق للحرية؛ ومثل لوحة الوطن الذي صار كالدكان...

الموسيقى، والشعر، والتمثيل، والتشكيل، تضافرت في هذا النَّصّ؛ إنه مثلُ المسرح الموسيقي الذي انتشر في أوربا في المنتصف الثاني من القرن العشرين. ذلك أن هناك «علاقة جديدة أنشئت بين المشهد، والموسيقى، بحيث إن الجسم البشري، وتحرير الصوت الإنساني، صارا مطالبين بإسهامهما في الحركة الجسدية العامة»[18]؛ على أن ما سنفصل القول فيه هو المكون الموسيقي باعتباره خلفية النص الشعري.

II ــ توافقات

يظهر لنا أن قواعد الموسيقى التوافقية هي ما تحكمت في (المسرح والمرايا) بنية، ورؤيا؛ وإذْ قدمنا معلومات وافية حول هذه النظرية الموسيقية، وأجريناها في عدة نصوص، فإننا سنكتفي هنا لتذكير القارئ ببعض المبادئ التي تتأسس عليها؛ أولها **التراتب التجميعي** الذي يعني أن مجموعة من العناصر متتالية تُكَوِّنُ مجموعات مترابطة، بحيث إن كل واحدة منها تتحرك نحو أخرى موالية، وهكذا؛ وثانيها **الاختزال التمطيطي** الذي يبعد الأحداث التي ليست بذات أهمية في كل مستوى إلى أن تبقى النواة الصلبة؛ وثالثها **اختزال المسافة الزمنية** التي تتأسس على: قوي/ضعيف؛ ورابعها، **التراتب الاختزالي الذي يعتمد على** التوتر، والاسترخاء، باعتبارهما متحكمين في اللَّحْن، وفي التوافق، وفي نموهما، وتقدمهما، وعلائقهما[19]؛ وإذا ما أردنا تقريب هذه المفاهيم إلى المهتم بتحليل الخطاب، فنقول: إن المقطوعة/القصيدة تنمو من نواة تتوالد منها

---

(18) E. Bresson, *op. cit.*, p. 329.

(19) ينظر الفصل الأول (النظرية التوليدية) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق)؛ وكذلك:

R. Linas et P. Churchland (eds), *The Mind-Brain Continuum*, MIT Press, Cambredge, 1996, pp. 251-279.

جمل تصف أحداثاً في عملية توتر، واسترخاء[20]، محكومة بإيقاع موسيقي؛ وهذه الأحداث منها ما هو أهم، ومنها المهم، ومنها الأقل أهمية؛ الأهم هو (I-IV-V)، والمهم هو (III) وما هو أقل أهمية (II-VI-VII)؛ لهذا يمكن اختزال المقطوعة/ القصيدة إلى مكونات متراتبة الأهمية، حتى يبقى على حدث أهم؛ إما أن يكون البداية، وإمَّا أن يكون النِّهاية[21].

III ـــ السمفونيا الخامسة

سنجري هذه المفاهيم في قصيدة (الرأس والنهر)؛ وهي قصيدة تحتوي على خمس مقطوعات؛ أولاها أثقل، وثانيتها ثقيلة، وثالثتها متوسطة، ورابعتها خفيفة، وخامستها أخف؛ وسنتناول كل حركة من هذه الحركات بحسب المفاهيم السابقة[22].

1 ـ التجميع الاختزالي

(أ) ـ يتحدث في الأولى الأثقل الشيخ بنبرات:

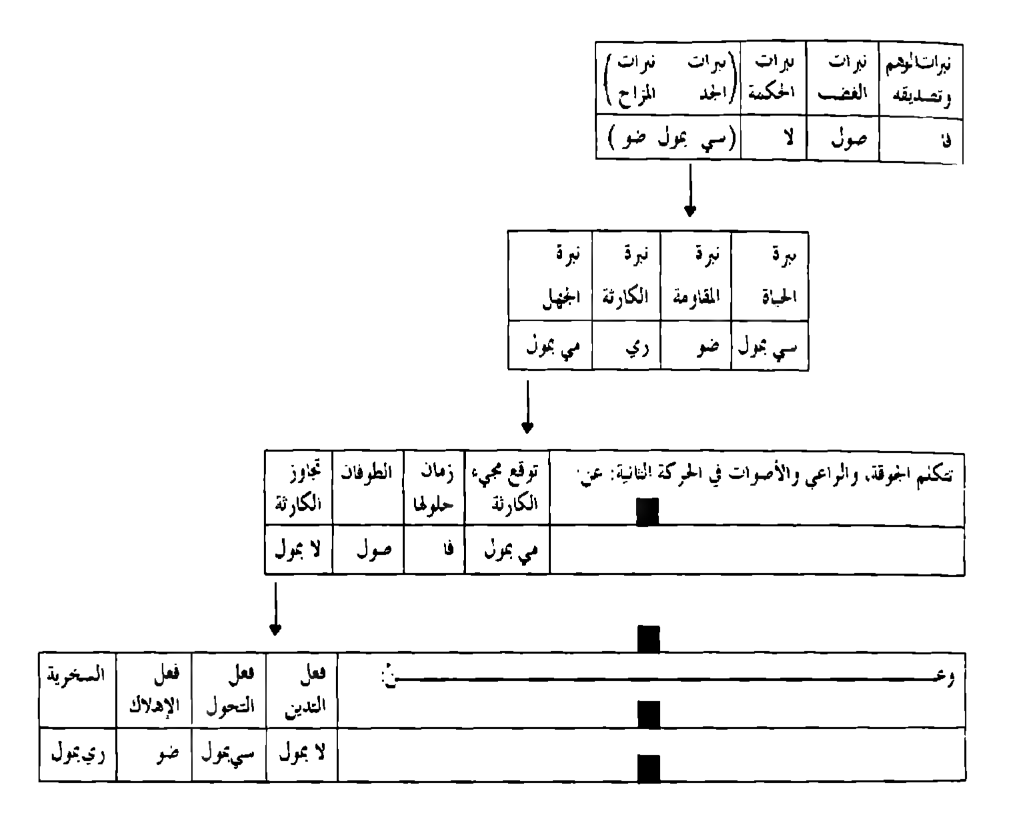
● نبرات مِزَاحٍ، ونبرات جد، ونبرات حكمة، ونبرات غضب؛ إنها نغمات تعكس حالات الشَّيخ النفسانية المتنوعة التي أضفت على كل نغمة (جملة) لوناً مغايراً، ووظيفة غير لون، ووظيفة الأخرى؛ وتحتوي أيضاً على **أصوات ملونة**:

● نبرة الوهم، ونبرة الجهل، ونبرة الكارثة، ونبرة المقاومة، ونبرة الحياة، وصدق ادعاء الوهم؛ الشيخ، و(الشباب)، والأصوات، ثائرةٌ ضدَّ وضع التزييف، والادعاء، وقلب الحقائق؛ إنها لا تقبل بمنطق الخضوع لِقُوَّةِ الأشياء، ولا تستسلم للكوارث، باعتبارها قدراً مقدوراً. يغضب الشيخ غضبة الشباب، وتحث الأصوات على المقاومة، ويتكاتف الجميع على الدَّعوة إلى الأمل في حياة أفضل؛ وتوضيح ما تقدم كما يلي:

(20) التوتر: Tension، والاسترخاء: Release.

(21) هذا ما فعلناه في عدة نصوص قديمة، وحديثة.

(22) هناك بعض التساهل في التعبير؛ إذ شتان ما بين السمفونيات والقصائد الشعرية من حيث البناء!. لكن المقايسة تسمح بمثل هذه التجاوزات في التعبير.



نبرات الوهم وتصديقه	نبرات الغضب	نبرات الحكمة	(نبرات الجد	نبرات المزاح)
فا	صول	لا	(سي بمول	ضو)

نبرة الحياة	نبرة المقاومة	نبرة الكارثة	نبرة الجهل
سي بمول	ضو	ري	مي بمول

تتكلم الجوقة، والراعي والأصوات في الحركة الثانية: عن:	توقع مجيء الكارثة	زمان حلولها	الطوفان	تجاوز الكارثة
	مي بمول	فا	صول	لا بمول

وعن:	فعل التدين	فعل التحول	فعل الإهلاك	السخرية
	لا بمول	سي بمول	ضو	ري بمول

يخبر الراعي بوقوع الكارثة، وإمكان التغلب عليها؛ على أن أصواتاً نهضت ضد تخريفه وتدجيله؛ إنه صراع بين المثال، والواقع، الأمل، واليأس.

يجتمع كل ما سبق في:	نبرة الشيخ	نبرة الراعي	نبرة المرأة	نبرة الشّاب
	ضو	ري	مي بمول	فا

نبرة الشيخ المتقي الذي يومن بالكرامات، حيث يرى الرأس المقطوعة تسير، والقمر يَنْزِل إلى الأرض، ويطوف، والنجم يَسْجُد، ويُحارِب، وجبريل يهبط إليه ليزيد في عمره؛ وأما نبرة الشيخ المتهتك، فهي تعبر عن الرغبة في الفوز باللذات العاجلة؛ ونبرة الراعي الحالمة الآمرة، ونبرة المرأة التي لا يحضر في بالها إلا الغناء الذي هو خاصة إنسانية، وإلا اللَّقَاحَات،

واللذات، والمتع بجميع أشكالها، وألوانها؛ ونبرة الشاب في اندفاعه.

اجتمعت حكمة الشيخ، والراعي، والحرص على الفوز باللذات من قبل المرأة، والشيخ الْمُتَصَابِي، والشاب، في نبرة واحدة قوية:

إنّ الْكَوْنَ بَهْلَوَانْ

إنّ إلَهَ الْعَالَمِ الْمِقْصَلَهْ[23]

ويمكن أن نلخص ما تقدم في رباعيّات أساسية:

(1) نبرة الاستغراب، ونبرة الكرامات، ونبرة الأمل في الحياة، ونبرة التمتع بالحياة.

(2) نبرة رمز المرأة، ونبرة السخرية، ونبرة المتعة، ونبرة إشباع المتعة.

(3) نبرة الشيخ، ونبرة الراعي، ونبرة الأم، ونبرة الرأس.

(4) نبرة الشيخ، ونبرة الشباب، ونبرة المرأة، ونبرة الأصوات.

الشيخ حكيم قلِيل الكلام يتنبأ بحدوث عظائم الأمور من كوارث متنوعة، والراعي يحلم، ويتنبَّأ، والأم ترغب في حياة أبدية، والرأس هو المدبر، والبشير النذير بما يأتي، والشيخ الشهواني يُحِبُّ أن يستأنف حياته، والشَّاب يريد أن يحقق متعته، والمرأة الشَبَقية تريد أن تستمتع، والأصوات ساخرة من كل حكمة غير واثقة من أي شيءٍ؛ أي أن هناك تعبيراً عن حكمة الشيوخ، وحذرهم، وهفواتهم، وعن الرأس الذي يريد أن يكون رأساً، ورئيساً، وعن حيرة الشباب، وشهوانيته، وانشطار الأنثى بين الأمومة، والرغبة في المتعة، وعن الأصوات الغوغائية التي تتحوَّل إلى أصوات حكمة، وعن الرؤيا الكارثية التي تصير أملاً، وعملاً، وعن الهواء الذي هو نَسيمٌ عليل يشفي النفوس، وعن الرياح اللواقح التي تُجْزِي سَحَاباً صَيِّباً تهتز له الأرض، وتخضر، أو يستحيل إلى ريح سموم تقضي على الأخضر، وتلفح الوجوه، وتثير الغبار، وتهدم الأخبية، والأبنية، والصروح؛ إنه ذهول الكارثة التي حلت كسيل العرم، وكيوم القيامة، وكطوفان نوح. . .، إنه الخراب الشامل.

---

(23) أدونيس، المرجع المذكور، ص. 102.

على أن حضور هذه الشخصيات يختلف من مقطوعة إلى مقطوعة:

الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة
الشيخوخة		الشيخوخة		الشيخوخة
الشباب		الشباب		الشباب
الأصوات	الأصوات		الأصوات	الأصوات
	الراعي	الراعي	الراعي	
	الجوقة		الجوقة	الجوقة
		الأنثى	الأنثى	الأنثى
				الرأس والجوقة
				الرأس

محاولة مِنَّا لربط الطبوع بالطبائع، فإننا نقترح الإشارة إلى السلم الكبير:

(فا) - (صول) - (لا) - (سي بمول).

القول - الزمن - القمر - السيل

والسلم الصغير: (سي بمول) - (ضو) - (ري) - (مي بمول)

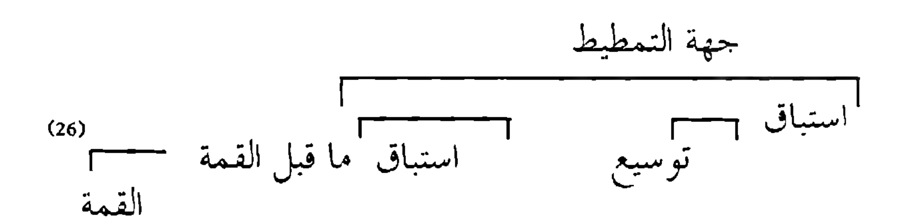
السَّيْل المكسور - الرمانة - الرأس

وبالتعبير الإغريقي مقام الليدياني، والْهِيبُوضُورِيَانِي؛ وقد أسند الفلاسفة والموسيقيون طبائِع مختلفة لهذا المقام؛ ملازم للسكارى، والميوعة عند أفلاطون، وهو كذلك عند لوسيان، وهو للتهذيب عند أرسطو، وهو للبكاء عند بلوتارك؛ وأما المكسوليديان فيمكن أن يوصف بطبائع مختلفة: الليونة/ القساوة، والاعتدال، والتطرف، والعمل، والكسل؛ وإذ لاحظنا أن هناك تقابلاً بين سلوك الشخصيَّات، فإننا نزعم أن هناك أربعة مقامات في هذه القصيدة؛ مقام (سي) الذي يوحي بالشكوى، وبالتوتر، وبالحزن، وبالبكاء، و(ضو) بالسكر، وباللذة،

وبالمتعة، و(ري) بالعنف، والشجاعة، والعمل، و(مي) بالجلالة، والاعتدال، ومكارم الأخلاق[24].

2 ـ الاختزال التمطيطي

نمت هذه العلائق بالتقابلات، والتداخلات، والمفارقات؛ على أن هناك أساساً، ومنطقة جذب، ومحطة قد تكون نهائية، أو غير نهائية، وهي عديدة؛ وتُسَمَّى عملية النمو هذه بـ (الاختزال التمطيطي) التي تتأسس على عمليتي التوتر، والاسترخاء؛ إن الحركة من نَغْمَةٍ مهمة، أو قارة، إلى ما هي أقل أهمية، واستقراراً، تَخْلُقُ التوتر[25]؛ وأما عكس هذا، فإنه يؤدي إلى الاسترخاء؛ وهو يكون في موقع هام في البنية، أو في المجموعة، أو في الوزن؛ وقد يكون في البداية، أو في الوسط، أو في النهاية؛ إنه تكثيفٌ لما يتلوه، أو لِمَا يَسْبِقُهُ، أو ذروة لما تقدمه، وتبعه؛ وقد قَدَّمَ محلِّلُو الموسيقى عدة خطاطات لتوضيح هذا الأمر؛ وهي:



---

(24) ليس هناك اتفاق على إسناد طبائع قارة. ذلك أن السياق هو ما يحددها.

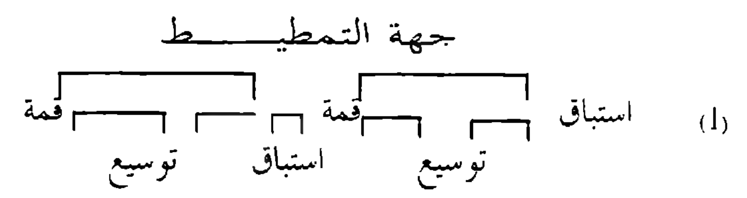
(25) «الحرب زريبة»: نغمة مهمة قارة؛ «إن الحرب حقيبه» أقل أهمية؛ وبهذا خلق التوتر؛ «لو أن الحرب حقيبة...» أدت إلى الاسترخاء، ص. 93؛ ومعنى هذا بالتدوين الموسيقي: ضو (أساس)، وري (توتر)، ومي (استرخاء)؛ أو سيكون الاسترخاء في (فا): الحرب وسادة...» 94، أو في (صول): «هذا الوطن...»، وما تقدم يوضح فيما يلي: (I-(II)-III)؛ (I-IV)؛ (I-V)؛ (V-I).

(26) توضيح الخطاطة: جهة التمطيط

الحرب زريبة ـ إن الحَرْب حقيبة ـ لو أن الحرب ـ الحرب وسادة ـ هَذا الوطن.
(استباق) (توسيع) (استباق) (ما قبل القمة) (القمة)

كل جملة بداية استباقٌ.

إلا أن هذا النوع قد يكون في بعض الأشعار التقليدية، لا في الأشعار المعاصرة التي فيها تداخلات، وأصوات عديدة؛ وَبَعْد قراءتنا للقصيدة التي نحللها اتضحت لنا الأنواع الآتية:



جهة التمطيط جهة التمطيط

(2) استباق قمة استباق توسيع قمة

توسيع

جهة التمطيط

(3) استباق استباق ما قبل القمة

توسيع القمة

جهة التمطيط جهة التمطيط

(4) استباق قمة استباق

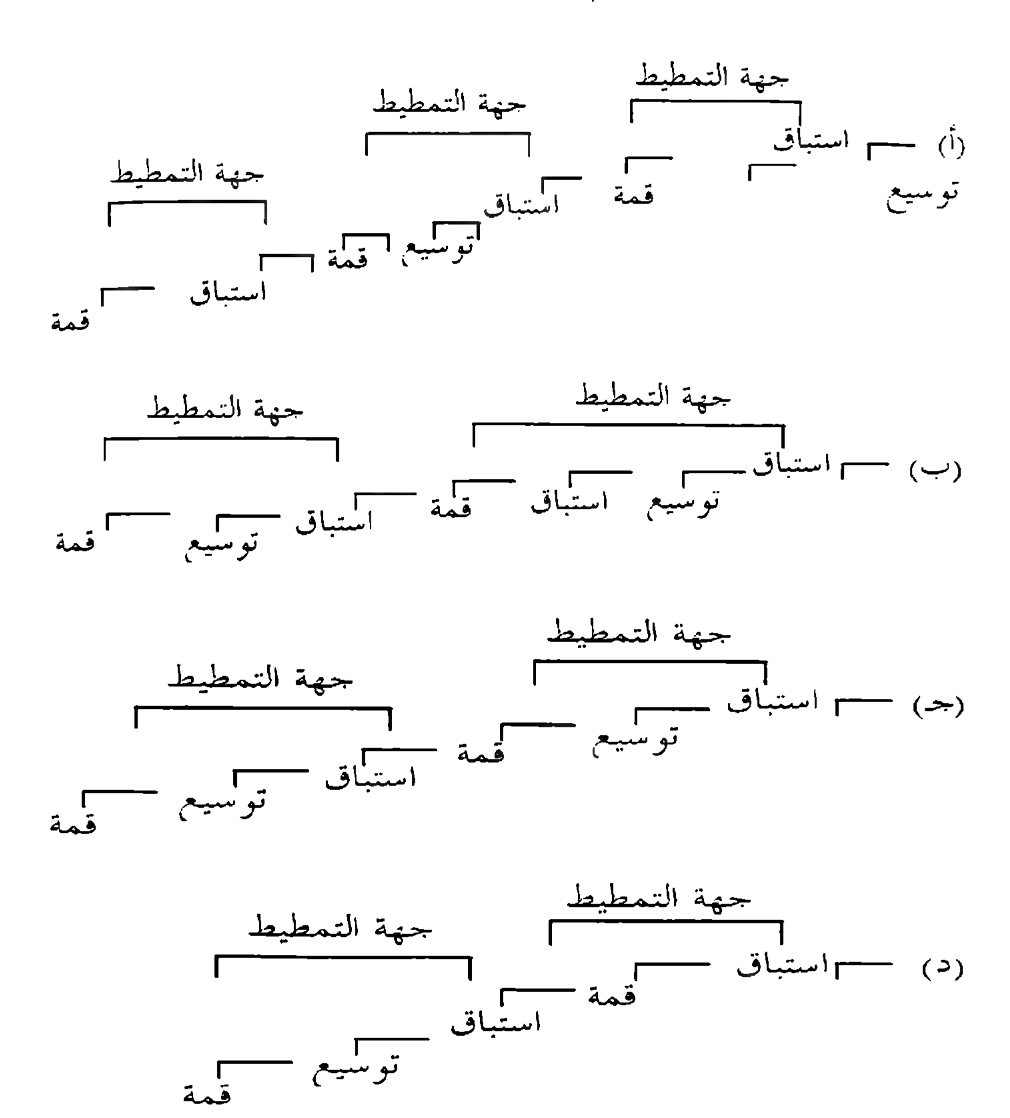
توسيع توسيع قمة

جهة التمطيط جهة التمطيط جهة التمطيط

(5) استباق

توسيع استباق قمة توسيع قمة استباق

قمة قمة توسيع

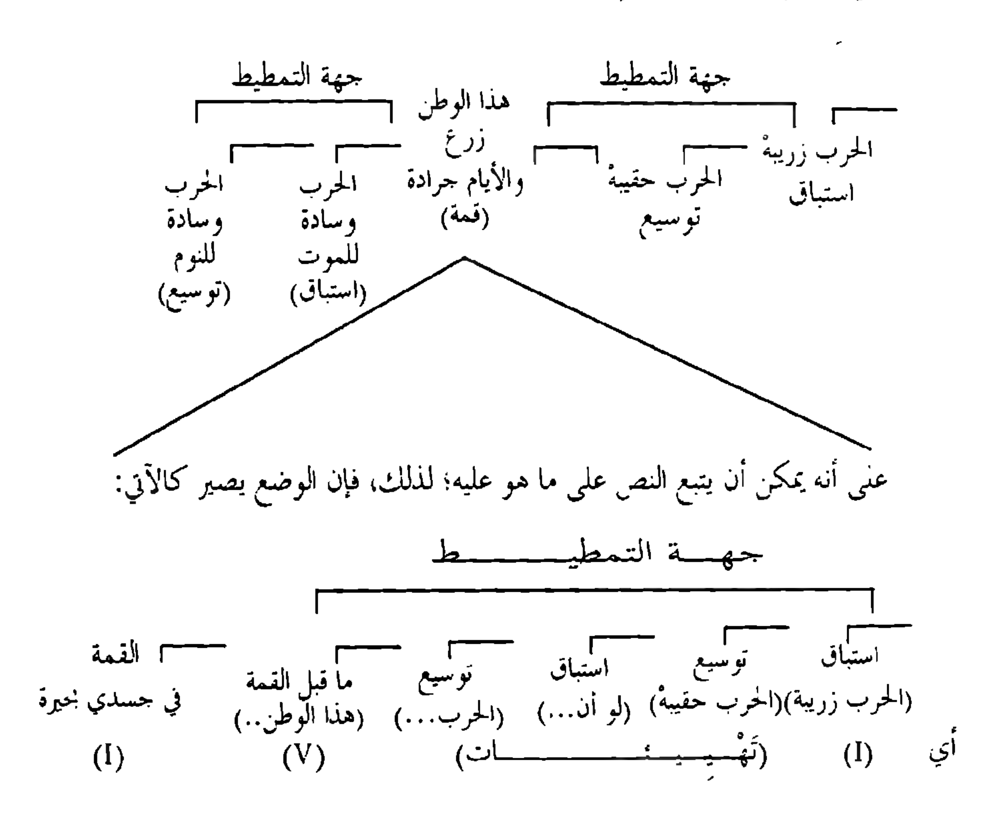


يتضح مما هو أعلاه أن القمة قد تسبق بوضع واحد في آخر (أ، د)، وَضعَيْنِ (1، 2، 4، 5)، وفي أول (أ)، أو بثلاثة أوضاع في أول (ب)، أو بأربعة أوضاع (3)؛ ومعنى هذا أن وقوعها في الوسط تسبقها ثلاثة أوضاع وتتلوها ثلاثة، تحقيقاً لرقم سبعة السحري الّذِي هو وضع مثالي.

أن ما رأيناه يجعل مسألة تعاقب التوتر/الاسترخاء، أو الانطلاق/الوصول، بعد مرحلة، أو مرحلتين، أو ثلاث، من قبيل الوضع المثالي الذي يكون في

الممارسات الخطية المنطقية، وفي إشباع بعض الحاجات الأولية، لا فيما هو متشعب، ومعقد؛ لهذا، فإن «القمة» المؤكدة هي ما يكون في البداية؛ وأما في غير البداية، فإن هناك عدة احتمالات.

مع ذلك، فإننا نقدم القارئ أمثلة لنقط الانطلاق، والجذب، تتجلى في القمة التي ينتهي إليها، ثم يَنْزِل منها إلى الحضيض:



3 ـ اختزال المسافة الزمنية

إلا أن هذه الحركة التي تتجلى في التوتر، والاسترخاء، تكون بمسافات زمنية متساوية، أو ما يسمى بالبنية الوزنية؛ ذلك أن قارئ الشعر، أو المستمع إليه، يشعر بأن هناك بنية وزنية إيقاعية متراتبة متبادلة القوى والضعف؛ وتوضيحاً لهذا نقدم الخطاطة الآتية:

	البداية																المكرر
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
نبضات:	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
وزن ثنائي:	•		•		•		•		•		•		•		•		•
وزن رباعي:	•				•				•				•				•

بناء على هذا، سننظر في بعض الأسطر متبعين الخطوات الآتية:

(أ) تعيين القالب العروضي:

(1) / شَيْخٌ / فَعْلُنْ /
(2) / (بصوت ضَعيف / فَعُولُن فَعُولُنْ /

(3) / الْحرْ / فَعْلُنْ /
(4) / بُ زَريبَهْ / فَعـــلاتُن /

(5) / غَنَمٌ / فَعلُنْ /
(6) / . . . / فَعلُنْ /

(7) / شَيْخٌ / فَعْلُنْ /
(8) / (بنبرة مَنْ يَمْزَحْ) / مفاعلتُنْ فَعْلُن /

(9) / قَالُوا / فَعْلُنْ /

(10) / إنَّ الـــ / فَعْلُنْ /
(11) / حَرْب حَـــ / فَاعِـــلُ /
(12) / قيبَـــهْ / فَعْلُنْ

يتحصل من هذا اثنا عشر قالباً (12)؛ وهذا العدد يقبل القسمة على اثنين، أو ثلاثة، أو أربعة؛ بمعنى أن البنية الوزنية ستكون ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية؛ أي:

- قوي/ ضعيف/ / قوي/ ضعيف. . .
- قوي/ ضعيف/ ضعيف/ / قوي/ ضعيف/ ضعيف. . .
- قوي/ ضعيف/ متوسط/ ضعيف/ / قوي/ ضعيف/ متوسط/ ضَعيف. . .

وعليه، فإن القوالب القوية هي: (شيخ)، و(غنم)، و(قَالوا).

والمتوسطة هي: (الحر)، و(شيخ)، و(حَرْبَحَـ).

والضعيفة هي: (بصوت ضعيف)، / و(بُ زَرِيبَهْ)، و/ فعلنْ/ (بنبرة مَنْ يَمْزَحْ)، / ز(إن الـ)، و/ قِبِيَهْ/.

(أ) أنواع المقاطع:

على أننا سنذهب إلى أدق من هذا بتحديد أنواع المقاطع مقتصرين على الأقوال الأساسية؛ وهي:

أنواع المقاطع	أَلْـ	حَرْ	بُ	زَ	رِيـ	بَهْ
الهياكل	c v c	c v c	c v	c v	c v v	c v c
أسماؤها	أقصر	أقصر	قُصَّار	قُصَّار	طَوِيل	أقصر
علاماتها						
أسماؤها	ذات السنين	ذات السنين	ذاتُ الثلاث أسنان	ذات الثلاث أسنان	السوداء	ذات السنين
قيمها	$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{8}$ +	$\frac{1}{8}$ +	1 +	$\frac{1}{4}$ = 2

مقام الوزن: $\frac{ن}{4}$ ؛ أي أنَّ الحاصل صار: $\frac{2}{4}$ ؛ ومعنى هذا أن المسافة الزمنية انقسمت بقسطاس مستقيم بين الصوت/ السواد، وبين الصمت/ البياض؛ وإذا

ما أردنا أن نوضح الوضع، فإنه سَيَكُونُ في الشكل الآتي:

	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$
$\frac{4}{4}$	: الْحَزْبُ زَرِيبَةٌ (صمت/ بياض)	

وبالمقايسة يمكن تجزئة الصمت/ البياض إلى ما يلي:

مصامت/مَبَايض:	بَرْقَةٌ	لَمْعَةٌ	وَمْضَةٌ	زفرةٌ	لَحْظَةٌ	وَقْفَةٌ
هياكلها :	∧) ∧	—) ∧) —	) ∧) —	)) ∧) —	∧ ∧) —	∧ ∧ ∧) — ∧ ∧ ∧)
رموز الصمت :						
القيم الموحدة :	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4

علامات الصمت
في المجموعة،إمّا: ________________ (2)

، وإمّا________________ $1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} = (2)$

يتبين من هذا أن الصوت/ السواد، الصمت/ البياض يتكاملان، وخصوصاً في هذا النص الذي نُحَلِّلُهُ؛ هكذا يجد القارئ الشاعر يقطع أقوال الشخصية الواحِدة بـ(صمت)، ثم تكون المتابعة بـ«لهجة غاضبة»، منها، أو تظهر كأنها تتذكّر، أو كأنها في حلم، أو موسيقى إيقاعية سريعة، أو تعود إلى التسارع، ثم **صمت**، فموسيقى مَوْت قوية، أو موسيقى هادئة .**صمت**. **صمت**. أسراب طيور... **يصمت**، يبدو الأطفال... **صمت**.

يكون الصمت للتأمل، واستجماع القوة للغضب، أو للتذكر، أو للحلم، ثم يتبع بنوع من موسيقى ملائمة للمناخ العام، والخاص، بحيث تكون هادئة، أو

ثائرة، أو معبرة عن الموت، أو الحياة، أو بأوصاف، وتفصيلات في القول، أو يُتْلَى بأوصاف، وتفصيلات، كما يكون للراحة، واسترجاع الأنفاس؛ وقد يكون في البداية، أو في الوسط، أوْ بين أجزاء القول، وأجزاءِ الموسيقى؛ وإذ هو من مكونات الموسيقى، ووضعت له علامات، ورموز، وقيم على شاكلة الصوت، فإنه احتل مكاناً مرموقاً لدى موسيقيي القرن العشرين؛ بل إن بعضهم خصه بمؤلف مستقل عنوانه (الصَّمْت)؛ ولنقدم المثال الآتي:

المقاطع		أَلْـ	حَزْ	بُ	وِ	سَا	دَ ةْ
		لِلْـ	مَوْ	تِ			
					وَ	عَا	دَ ةْ
الهياكل	:	C V C	C V C	C V	C V	C V V	C V C
أسماؤها	:	أقصر	أقصر	قُصَّار	قُصَّار	طويل	أقْصَر
علاماته	:	—	—				
أسماؤها	:	ذات السنين	ذات السنين	ذاتُ الثلاث أسنان	ذات الثلاث	سوداء	ذات السنين
قيمها		$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{8}$ +	$\frac{1}{8}$ +	1 +	$\frac{1}{4}$
	+	$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{4}$ +	$\frac{1}{8}$ ؛	$\frac{1}{8}$ +	1 +	$\frac{1}{4}$
أصل		ن					
الزمن		4					

مجموع الصوت: السطر الأول : $\frac{2}{4}$

السطر الثاني : $\frac{5}{8}$

السطر الثالث: $1\frac{3}{8}$

ومزيداً من الإيضاح نَرْسُمُ الشكل الآتي:

الْحَرْبُ وِسَادَةْ (صمت : 2)
لِلْمَوْتِ (صَمْـــــــت : $\frac{3}{8}$ 3)
(صمت) وَعَادَةْ (صمت:
$\frac{5}{8}$ 2)

وعليه، فإن الصمت إما أن يكون: (▬ لحظة: 2)، وإما (زَفْرَتَيْنِ 𝄾+ 𝄾: 1 + 1: 2) في السطر الأول.

والسطر الثاني:

(▬ لحظة 2)، و(𝄾 زفرة 1)، و(𝄿 𝄿 𝄿 ثلاث بَرقَات $\frac{3}{8}$)

وأما السطر الثالث فبدايتُه: (لمعة 𝄿 $\frac{1}{4}$)، و(برقة 𝄿 $\frac{1}{8}$)؛ ونهايته: (▬ لحظة 2).

بالإضافة إلى ما تقدم، فإن هناك أنواعاً من الصمت أخرى تكون عند تبادل أدوار الكلام، بحيث يَسْكت المتحدثُ لتُتَابع شخصية أخرى، وعند المقاطعة، أو حين اندماج الأصوات فيما بينها، أو لَمَّا يحدث ما يوقف القول، مثل أصوات الانفجارات، أو وقوع أحداث عنيفة، أو أليمة غير متوقعة، مثل الاحتضار، أو ما بين حوار، وحوار، أو ما بين الصوت، والموسيقى، أو عدم الرَّغبة في الكلام، أو بعجز في اللغة، أو للإيجاز، والاختصار، أو لأجل شَحْذِ الذِّهْنِ، لِيَتَمَرَّنَ على الاستدلال، وليقيس ما لم يُقَلْ عَلَى مَا قِيل.

قارئ ديوان «**المسرح والمرايا**» تتجلى له هذه الأنواع من الصمت عبر عنها أحياناً باللغة (صمت)، أو بالفضاء (بياض وسواد)، أو بالنقط:

ـ الْحَرْبُ زَرِيبَةْ
غَنَمْ. . .

النقط الثلاث بعد (غنم) يمكن أن تدل على عدم الرغبة في الكلام، أو شحذ الذهن للاستدلال، أو لوضوحِ المعنى؛ هكذا، يمكن أن يقدر:

ـ غَنَمٌ (فِي حَظِيرَهْ).

غَنَمٌ (حَبِيسَهْ).

ـ فِي جَسَدِي،

بُحَيْرَةٌ. . .

يمكن أن توصف (بحيرة) بِرَاكِدَةٍ، أو هَائِجَةٍ، أو زَرْقَاءَ. . ؛ لكن السياق الذي وردت فيه المتحدث عن الماء، والأمواج، يُرَجح أن يكون:

بُحَيْرَةٌ (ذَاتُ أَمْوَاجٍ).

وكما تكون النقط في الأخير، فإنها تكون في البداية:

ـ . . . وَسَجَدَ النَّجْمُ؛ أي (وحصل ما حصل) وسجد النجم

وإذا كان الأمر هكذا، فإنها ستكون في الوسط أيضاً؛ يوجد في النص أيضاً نقطتان متتاليتان، أو متراكبتان، أو نقطة واحدة، أو فاصلة، أو عارضة. . إلى غيرها من أنواع الرقم التي يتسم بها هذا النّص؛ على أن ما يجب الانتباه إليه هو ضرورة التفرقة بين الصمت العادي الذي يكون للاستراحة، أو لرسم الحدود بين التراكيب، والمعاني، وبين الصمت الذي يكون موازياً، أو مقابلاً للنص المكتوب، موازاة، أو مقابلة تامة، أو ناقصة، أو زائدة، ويُكَوِّنُ مَعَ الصَّوْت رؤيا.

إن هذا النوع من الصمت هو ما يعبر عنه بالبياض الذي يتكامل مع السواد، واقترحنا له مفهوم (السَّوَاض) الذي هو موجود مُنْذُ القدم، لكنه شاع بالعصور الوسيطة في الثقافة الإسلامية، وفي غيرها؛ فكان الشعر المكتوب على شكل شجرة، أو مثلث، أو دائرة، أو هلال، أو صليب، وسلكت الموسيقى نفس المهيع، فكانت الموسيقى الخاصة ذات التشكيل الصوتي البصري؛ ثم انتشرت هذه الممارسات في الإبداعات الحديثة، والمعاصرة[27].

ديوان «**المسرح والمرايا**» وظف **السَّوَاض**، لكنه في غير تصنع، ولا حذلقة. ذلك أننا إذا نظرنا في أسطر القصيدة، فإننا نجد بعضها يحتوي على كلمة واحدة،

(27) F. Escal, *Contrepoints*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, pp. 142-158.

أو اثنتين، أو ثلاثة. . إلى تسع؛ إن القصيدة تقوم على الإيجاز، والاختصار. لذلك، فإن البياض يهيمن عليها أكثر من السواد؛ ومعنى هذا أن المسكوت عنه أكثر من المنطوق به، والمدة الزمنية للبياض أطول مما في السَّوَاد.

من الممكن الإتيان بأمثلة عديدة، منها:

الْحَرْبُ وِسَادَهْ

لِلْمَوْتِ

وَعَادَهْ

إن الحربَ إبَادَة، وإِهْلاَكٌ، وإِعْدَامٌ؛ وقصر السواد الذي هو الوجود، وامْتِدَادُ البياض الذي هو العَدَم خَيْرُ معبر عن هذا. وكذلك قوله:

هَذَا الْوَطَنُ

زَرْعٌ

والأيَّام جَرَادَهْ

هُنَاكَ بعض الامتداد للوطنِ، وامتداد أكبر للجراد. لكن الزرع قصير، لأن الجراد قضى عليه؛ ومزيداً من الإيضاح، نقارن بين مترددين لتبيان دور السَّوَاضِ في التعبير عن المعنى، والدَّلاَلَة:

لِي وَطَنٌ

لاَ يَعْرِفُ التُّخُومَ، لاَ تَحُدُّه الشُّطْآنْ

تَحُدُّهُ عَلاَمَتَانِ ـ الشَّمْسُ والإِنْسَانْ

وَهَا أَنَا أَطُوفُ

كَيْ أُزَلْزِلَ الْحُدُودَ، كَيْ أُعَلِّمُ الطُّوفَانْ[28]

* * *

لاَ أَعْرِفُ التُّخُومَ لاَ تَحُدُّنِي الشُّطْآنْ

---

(28) أدونيس، المرجع المذكور، ص. 115.

تَحُدُّنِي عَلاَمَتَانِ ـ الشَّمْسُ والإِنْسَانْ
وَهَا أَنَا أَطُوفُ كَيْ أُزَلْزِلَ الْحُدُودَ، كَيْ أُعَلِّمَ الطُّوفَانْ[29]

هنا حديث عن الوطن الحقيقي الواقعي الرسمي الذي هو فضاء ضيق مهما اتَّسع؛ لكن الوطن المثالي ممتدٌ ليس له حدود برية، ولا بحرية، لأنها ليست لها قيمة مثلما للمعنوية التي تشع عليها الشمس، ويسعى فيها الإنسان؛ تلك حاصرة للامتداد، والكمال، لذلك يجب أن تُحَطِّمَ بالطُّوفان؛ الإنسانية ليست حُدُوداً، وشطآناً مثل الأوطان؛ وإذا ما وجدت، فإنها يجب أن تزال بالقوة، إن لم يُحَطِّمها اللين؛ لقد جمع في المترددة الثانية، ما كان مشتتاً في الأولى؛ السَّوَاضُ أيقونة مرنة معبرة عن تحولات المعنى، والدلالة، وليست صلبة مثل الصَّومتة.

السواض له دلالة، بل هو أساس الدلالة، لأنه يرمز إلى إمكانات غير محدودة، كما هو شأن العماءِ، والسديم، والوجود من حيث هو وجود؛ لهذا، فإن شاشة الصفحة قابلة لأن تنجز عليها احتمالات دَالِّيَة، وتدلاَلِيَةٌ، كثيرة.

4 ـ التراتب الاختزالي

نعني به أن نحزئ المقطوعة إلى كل ما تحتويه من أحداث، سواءٌ أكانت أساسية أم ثانوية، ثم أن نقوم بعملية اختزال لبعض الأحداث الثانوية في مرحلة أولى، وثانية، وثالثة.. إلى أن تبقى الأحداث الأساسية: (I ـ IV ـ V)، أو (I ـ V ـ I)، أو (V ـ I)، أو (V)، أو (I)؛ هذا في التركيب النغمي؛ وأما التركيب اللساني، فهو يحتوي على ما هو أساسي، وما هو ثانوي، كذلك؛ والأساسي هو البداية، والوسط، والنهاية، والثانوي ما يكون بين هذه المراحل؛ قد يختزل واحد من الأثلوثة، ثم ثاني اثنين؛ لكن البنية المخزنة في الذاكرة تسعف على بناء الموضوعة، باعتماد على ما أبقي.

وإذ المقطوعة الشعرية نغمية لسانية، فإنها محكومة بقواعد النغم، واللسان، في التأليف، وفي الاختزال؛ وما يهمنا هنا هي قواعد الاختزال؛ وهي **قاعدة التردد، وقاعدة المماثلة، وقاعدة التوازي، وقاعدة الصَّدَى، وقاعدة التقابل؛**

---

(29) ما تقدم، ص. 24.

• **من أمثلة قاعدة التردد:**

الْحَرْبُ وِسَادَهْ
الْحَرْبُ وِسَادَهْ

الْحَرْبُ حَقِيبَهْ
الْحَرْبُ حَقِيبَهْ

سَوْفَ يَجِيءُ السَّيْلْ
قَبْلَ حُلولِ اللَّيْلْ
سَيَجِيئُ السَّيْلْ
قَبل حُلُولِ اللَّيْلِ

• **من المماثلة:**

الْحَرْبُ زَرِيبَهْ
الْحَرْبُ حَقِيبَهْ

هنا تردد بين (الحرب ـ الحرب)، وتماثل بين (زريبهْ ـ حقيبهْ) وكذلك في:

هَا هَا
رَأْسٌ مُخْتَالْ
هَا هَا
رَأْسٌ دَجَّالْ

هَا هَا رَأْسٌ مُخْتَالْ
هَا هَا رَأْسٌ دَجَّالْ

هنا تردد في الملفوظات، لكن هناك اختلافاً فيما احْتَلَّتْهُ مِنْ فَضَاءٍ؛ وهذا

الاختلاف يجعلها من قبيل المماثلة لا من التردد؛ ذلك أن التردُّد تكون فيه مطابقة في المفردات، وفي التركيب، وفي الدلالات، في حين أن المطابقة تكون في كثير من المفردات، والتراكيب، بالمماثلة.

● **من التوازي:**

نقصد المعنى الضعيف للتَّوازي؛ أي ما يتبع التوجه نفسه، وما يتشابه، من التراكيب؛ وهو مكون أساسي في كثير من المبتدعات الإنسانية، قبل انتقاده من بعض تيارات ما بعد الحداثة؛ وما يعنينا أنه يكون أسَاسِياً في التعبير اللغوي بصفة عامة، وفي التعبير الشعري بصفة خاصة؛ وإذ إنه شائع الوجود، فإننا نكتفي ببعض الأمثلة:

مِنْ تَوَابِلِ الرُّؤُوسْ
وَالْقَتْلِ،
من تَوابِلِ الْغَابَاتِ والفُؤُوسْ

نَعْرِفُ، هَذَا زَمَنُ السُّيُولْ
نَعْرِفُ، هَذَا زَمَنُ الأُفُولْ

— فِي الْبَدْءِ كَانَ خَاتَمُ الْوِلاَيَهْ
— فِي البدْءِ كَانَ النَّفْطُ والْمَنْجَنِيقْ. .
— فِي الْبَدْءِ كَانَ رَأْسٌ
— يَدُورُ كَالدُّولاَبْ
— فِي الْبَدْءِ كَانَتْ قُبَّةُ الْمِحْرَابْ
— في الْبَدْءِ كَانَتْ عُتَّهْ

● **من أمثلة الصَّدَى:**

نعني به أن تركيباً تَالِياً يُعِيدُ بكيفية من الْكَيْفِيَّات التركيب السَّابِق:

(الصوت): كَيْفَ يَسِيرُ الرَّأْسُ والإنسَانُ لاَ يَسِيرُ؟

(الصدى): الرَّأْسُ لاَ يَسِيرُ بَلْ يَطِيرُ. . .

● **من أمثلة التقابل:**

نقترح هذا المفهوم الذي هو شبيه بالتوازي، وبالصدى؛ ونعني به أن يكون هناك تركيب معين يدعو إلى أن يكون بجانبه ما يتماثل معه تركيباً، لكنه يُقَابِلُهُ مَعْنَوِياً:

تَسْبَحُ عَنْ يَسَارِهِ
تَرْكُضُ عَنْ يَمِينِهِ

وَكَانَ فِي يَسَارِهِ
قَوْسٌ
(وَكَانَ) في يَمِينِه سَهْمٌ

جَسَدٌ هَدَّتْهُ الْحُرِّيَّةْ
جَسَدٌ تَبْنِيهِ الْحُرِّيَّةْ

وَطَنٌ يُفْتَحُ كَالدُّكَّانْ
وَطَنٌ يُقْفَلُ كَالدُّكَّانْ

من الممكن تصنيف ما تقدم على أسس رياضية هندسية، وعددية؛ إذ هناك امتداد فضائي تتحقق فيه المماثلة، والتوازي، والإبدال، والقلب، والعكس؛ وقد نتج عن هذه الآليات بِنْيَةٌ سَطْحِيَّة تنعكس في خمس حركات؛ (1) القول، (2) الزمن المكسور، (3) القمر والرمانة، (4) السيل، (5) صوت من الماء؛ وكل حركة من هذه الحركات نمت من نواة، فَخَلِيَّة، بتلك الآليات.

خَلِيَّة[30] «القول» عبارة عن جملة موجزة تدفع بالقارئ منذ البداية إلى التنبؤ بما سيأتي من معان ليُكون موضوعات فرعية، وأساسية؛ تلك هي **مَوْضُوعَات الحرب** التي تناظر الناس حولها؛ هكذا رأى بعض الناس أنها هَزْلٌ، واعتقد

(30) ينظر فصل (المبادئ الحركية)، في الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

آخرون أنها طاحونة الموجودات، ثم تطرق الحديث إلى الوطن الذي تواترت عليه المصائب، والكوارث، مثل الطوفان؛ موضوعات ثلاث إذن؛ هي **الوطن، والحرب، والطوفان**.

يؤشر عنوان (الزمن المكسُور) على انشطار الزمان، وانكساره، وانحطاطه في البداية (في البدء كان. . .)، ثم كانت الولاية، والمحراب حيناً، والحرب، والإذاية حيناً؛ إنها موضوعة الصيرورة التاريخية، وانقلاب الأيام؛ الدَّهر قُلَّبٌ[31].

«القمر والرمانة» هما مَوْضُوعَتَا الحياة/ الممات؛ الشيخوخة/ الشباب؛ العفة/ الفجور؛ اليأس/ الأمل؛ الذكر/ الأنثى.

«السيل» يقتضي أن يكون هناك رعد، وبرقٌ، وأمطار غزيرة، وصواعق؛ وقد نتج عن كل هذا طوفان لم يُبْقِ، وَلَمْ يذر إلاَّ مَنْ، وَمَا، رَحِمَ رَبُّكَ، مثل طوفان عهد نوح، وطوفان سيل العَرِم؛ إن الآتِيَّ[32] آتٍ لا محالة، ولا ريب. تحدث عنه الراعي، والصوت، والجوقة؛ لكنه إذا قضى على كثير من الناس، فإن بعضاً سينجو، مما يضمنُ استمرار الحياة.

«صوت الماء» تذكير بمكر التَّاريخ، وغَدْره بالمقصرين الغافلين الذين استطابوا الحديث عن ماض حقيقي، أو متوهم، أَلْهَاهُمْ عَنْ كل مكرمة. هكذا ضاقت عليهم الأرض بما رَحُبَتْ، وانسَدَّتْ أمامهم أبواب النجاة. ولعل موت مهيار فيه بعض الفرج:

مَاتَ

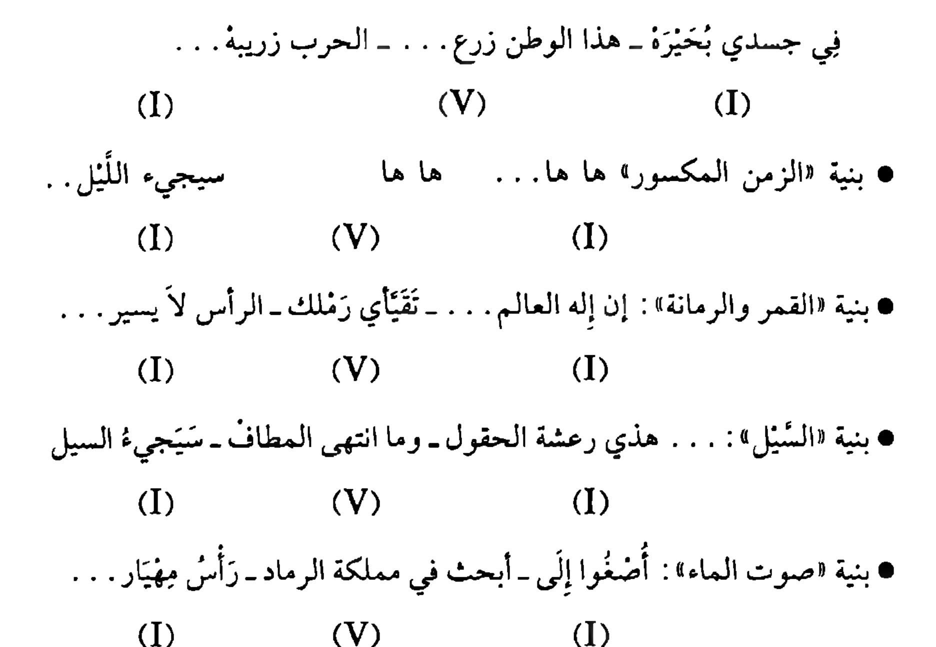
لِكَيْ يُنْهِيَ عَهْدَ الْمَوْتْ.

كل موضوعة نُمِّيَتْ بِحِوَارٍ بين الشخصيات، وبِحِوار بين المفردات، والتراكيب، والمعاني، والنصوص؛ لكنها كانت تنتهي إلى محط، كشأن الألحان الموسيقية؛ بنية «القول»:

---

(31) تنظر الخطاطة التي في آخر البحث.

(32) الآتِيّ: السَّيْلُ.



فِي جسدي بُحَيْرَةْ ـ هذا الوطن زرع . . . ـ الحرب زريبةْ . . .

(I) (V) (I)

- بنية «الزمن المكسور» ها ها . . . ها ها سيجيء اللَّيْل . .

(I) (V) (I)

- بنية «القمر والرمانة» : إن إِله العالم . . . ـ تَقَيَّأي رَمْلك ـ الرأس لاَ يسير . . .

(I) (V) (I)

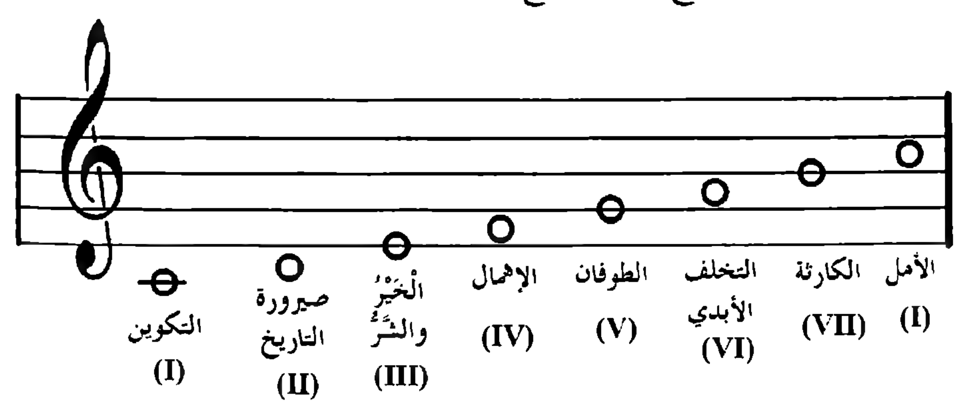
- بنية «السَّيْل» : . . . هذي رعشة الحقول ـ وما انتهى المطافْ ـ سَيَجيءُ السيل

(I) (V) (I)

- بنية «صوت الماء» : أُصْغُوا إِلَي ـ أبحث في مملكة الرماد ـ رَأْسُ مِهْيَار . . .

(I) (V) (I)

ومزيداً من الإيضاح، فإننا نقترح البنية النغمية/ اللسانية التّالية :



تختزل مِنْ هذه البنية في مرحلة أولى : (II)، و(VI)؛ وفي مرحلة ثانية (III)، و(VII)، وفي مرحلة ثالثة (IV)؛ وهكذا تبقى المكونات الثلاثة (I-V-I)؛ أي ما يدل على البداية، والوسط، والنهاية؛ أي بداية الصيرورة، وذروتها، والأمل في حَلِّهَا؛ على أن هناك ثلاثة أوضاع محتملة؛ هي : (I-V) يبقى فيها الأمر معلقاً؛ و(V-I) تحصل النهاية السعيدة، أو الحزينة؛ و(I) التي هي البداية

الرَّجِمِيَّة بما سيتلو إذا كانت عادية مخزنة في الذاكرة، وإلا فإن لها إمكانات غير محددة، ولا محدودة، إذا كانت شديدة التعقيد.

يتبين من هذا أن السمفونية الخامسة نَمَتْ بحسب قواعد التركيب الموسيقي الذي يتسم بالخواص الآتية: التراتب التجميعي، واختزال المسافة الزمنية، والاختزال التمطيطي، والتراتب الاختزالي، وبحسب التوليف النغمي اللساني، مثل التِّكْرار، والمماثلة، والتوازي، والصدى، وأنواع التقابل من قلب، وإبدال، وعَكْسٍ، وبحسب قواعد التمثيل الْمَسْرَحِي، بما فيه من حوار، وشخصيات. هكذا صارت الصفحة أوركسترا، وخشبة مسرح، وشاشة؛ على أننا تجاوزنا البنية السطحية المعقدة إلى استكشاف مكونات البنية العميقة التي انبثقت من رؤيا للعالم خاصة؛ وهي ما سنوضحه في الفقرة الآتية:

IV ــ دلالات

1 ـ الاستراتيجية التنازلية

لاستخلاص دلالات هذه البنية، فإننا نبدأ بالاستراتيجية التنازلية، نظراً لطبيعة الخطاب الشعري، وللكيفية التي كتبت بها قصيدة (الرأس والنهر)؛ ما المقصود بالرأس؟ وما الْمَعْنِيُّ بالنهر؟ المعنى الأول هو الرأس البشرية، والثاني رأس الجماعة، والثالث رأس المال؛ وأما النهر فهو الوادي الذي يجري فيه الماء؛ وأول ما يَلْقانا الْمُفردتان اللَّتَانِ في قول الراعي:

عَلِمْتُ أَنَّ رَأساً

فِي النَّهْرِ. . .

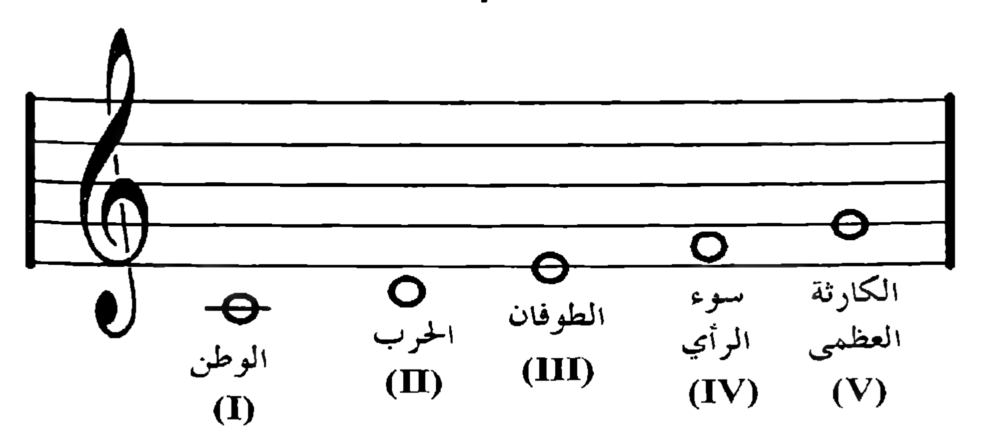
ثم أسند الكلام إليه، مما أثار الاستغراب؛ ومعنى هذا أن ما يخطر بالبال هو الشخص الرئيس، أو المفكر، أو العاقل، أو الحكيم؛ وأما النهر فنجد ما يرادفه الذي هو السيل الجارف؛ ثم يجد القارئ عنوان المقطوعة الخامسة (صوت من الماء)، وهو صوت صادر من ماء النهر، والرأس؛ النهر، والسيل، والطوفان، تدل على المقصود بالنهر؛ وإذا ما استحضر معنى الحصان بالنهر،

فإن العلاقة حينئذ بين النهر، والرأس، هي علاقة حسن التصرف، وصحة التدبير، في الأوقات الْعَصِيبَة؛ على أن الطوفان، والسيول العرمة، والعوارض الممطرة لم تقض على البشرية بصفة نهائية؛ إذ نجا مَنْ نَجَا من طوفان عهد نوح، ومن سيل العرم، اليمني؛ الرأس المفكر(ة) هو روح نوح، وتاريخ الْيَمَن العريق؛ والطُوفان لِعَهْدِ نوح، والسيل العرم، يضعان القارئ في أجواء كارثية ماحقة ساحقة:

وَنَامَتِ الدُّنْيَا عَلَى الْحِيطَانْ

سِتَّة أيَّام بِلاَ ضِيَاءِ

نَتَنَاوَل عنوان المقطوعات الأخرى، بعد أن حددنا الموضوعة العامة؛ وبالبداهة أن تعزز ما ذكرناه، وتعضده؛ وهكذا، فإن المقطوعة الأولى (القول) تومئ إلى الموضوعات الأساسية التي ستتحدث عنها المقطوعات الأخرى؛ وهي **الحرب، والوطن، والطوفان**، ويشير (الزمن المكسور) إلى ماء الأنهار، والسيول، وإلى الزمان الذي وقعت فيه مختلف الأحداث الأليمة، وإلى الرأس المفكر المدبر، ويُنَبِّهُ (القمر والرمانة) إلى الذَّكَرِ، وإلى الأنثى، وإلى الصراع بين الرغبات، ويفصل (السيل) القول في وقت مجيء السيل، وآثاره المدمرة، وينهي (صوت الماء) الحديث عن موت مهيار، وشيوع الموتان، وطوفان الحرب، ومقاومة الناس؛ إنه صراع بين الحياة، والممات؛ الموضوعات، إذن، هي الوطن، والحرب، والطوفان، وَسُوءُ الرأي، والكارثة العظمى:



2 ـ الاستراتيجية الاتصالية

قدمت هذه الموضوعات بكيفية متدرجة متصاعدة من البداية (I) إلى النهاية (I-V)، أو إلى الوضع المعلق (I-V)، في أسلوب يحتوي على حوارات، وأوصاف، وسرود، واسْتِعَارَات، وكنايات، ورموز، في نبرات ساخرة مستهزئة أحياناً، وجادة محترمة أحياناً أخرى[33]؛ هكذا يتحدث المتحاورون عن الحرب باستعارات تحيل على حقول متعددة: الحيوان، والإنسان، والأثاث. . وأوضاع الحياة، والممات؛ كل استعارة من تلك الاستعارات يمكن أن تحلَّلَ في إطار بنية شمولية بحسب نظريات، ومناهج، أصبحت معروفة يجدها القارئ مفصلة في مؤلَّفنا هذا.

شبه الوطن تشبيهات عديدة؛ مثل: الوطن زَرْعٌ؛ الوطن أوراق خريف؛ الوطن مُنْخُلُ مَاءٍ؛ الوطن دُكَّان؛ الوطن شَهْقَةُ تَنَفُّسٍ؛ تدل هذه الاستعارات على أن الوطن صار مستباحاً للناهبين الذين هم مثل الجراد، وأن الوطن تَنْسِلُ أطرافه، وتقطع أراضيه وتَتَساقط أوراقه، مثل سقوط أوراق الشجر في الخريف، وأنه مثل غربال الماء لا يبقى فيه أي شيءٍ، وأنه مثل دكان البيع والشراء المملوك لصاحبه يتصرف فيه كيفما يشاء، فيغلقه متى أراد، ويفتحه أيَّان أحبّ، صار الوطن، إذن، ملكاً لِلنَّاهِبين، أو المفرِّطِين، أو العابثين، أو المتاجرين فيه، أو المستهِينينَ به.

تحتل الاستعارات المتعلقة بالماء، والسيل، والنهر، مكاناً فسيحاً في هذه القصيدة؛ فمنذ المقطوعة الأولى يجد القارئ كلاماً عن القوافل السوداء التي هي تحت الماء، وعن سلالة الأمواج، وعن بُحَيْرَة الجسد، وعن مَجيءِ السَّيْلِ؛ ومن التشبيهات/ الاستعارات:

ـ النهر حِصَانٌ

ـ النَّهْرُ طُوفَانٌ

ـ الطوفان يَوْمُ القِيامة

على أن الماء ارتبط بالْعَارِضِ الْمُمْطِر الذي فيه عذاب أليم، ورعد، وبرقٌ، وسيول جارفة؛ إن العارض يُرْسَلُ على الذين خالفوا سنن الكون، ومن أكثر مخالفة

(33) ينظر في هذا Timbre (Musique) الشبكات العنكبوتية، والموسوعات الموسيقية؛ فهي تتعرض لمقاييسه، وتطوره عبر العصور.

للسُّنَن من هؤلاء الذين ما فرطوا في التقاعس على الدفاع عن الوطن من شيء!

مزجت القصيدة الاستعارات/التشبيهات الواقعية بما هي ذات نزعات وجودية؛ فإلى جانب الحديث عن الدمار، والخراب، والهلاك، الكلام عن رغبات الجسد في الْمُتْعَة، وفي الاستيهامات المنعشة:

ـ الأرض امرأة

ـ وجه الأرض

ـ اشتعال النهدين

ـ قمر الحبيبهْ

ـ المرأة رُمَّانهْ

ـ النَّهْدُ طِفْلَة

ليست هذه الاستعارات/التشبيهات إلا مُجَرَّدَ أمثلة من متن مجازِيٍّ كثير يتناول كل جسد المرأة (الوجه، والصدر، والثديان، والعينان، والفخذان، والخصر، ومكان اللقاح، وتحقيق اللقاح، والحمل، والإنجاب. . .) فإلى استعارات، وتشبيهات أخرى، جَرَتِ العادة أن تقال في جسد المرأة؛ وعليه، فإنّ حضور الجسد بصفة عامة، وجسد المرأة بصفة خاصة لَذُو أهمية بالغة؛ إذ بغياب الجسد يغيب كل شيء؛ لهذا يعثر القارئ على هذه المفردة تتردَّدُ في كثير من المقاطع، ولا سيَّما أن كل الكائنات تَجَسَّدَتْ: السيل يجيء، والأمواج تغضب، والضفاف تسبح، والقمر ينْزِل إلى الأرض، ويطوف فيها، والنجم يسجد، والماء يصوت، والحجر يتكلم. . ؛ كل ما في الكون ذَكَرٌ، وأنثى، لأن الزوج أساس الوجود، وعلة كَوْنِ الحياة، واستمرارها.

3 ـ استراتيجية التهويل

بيد أن ما يهيمن على القصيدة هو مناخ الكارثة العظمى، وما أدت إليه من نتائج وخيمة؛ لكن (الْمُضيّع أوْلَى بالخسار)[34]؛ فقد خِيضَتْ حربٌ بدون

(34) هذا مثل مَعْرُوفٌ.

الاستعداد إليها، وخُولفت السنن الكونية لبناء الأوطان، والنهوض بها، وترقيتها، واستُكينَ إلى الأساطير، وإلى التاريخ المفترى عليه، وَعُمِّمَ الْبَغْيُ، والجبروت:

لأنَّ الْعَالَمَ اغْتِصَابٌ
وَأَرْضَنَا ضَحِيَّهْ

وتجليات الكارثة في السيول، والطوفان، وتفشّي الموتان بالقَتْل.. فصار الناظر لا يرى إلا الرؤوس، وغابات القبور، وأنهار الأشلاءِ، وموت مهيار:

مَاتَ
لِكَيْ يُنْهِيَ عَهْدَ الْمَوتْ

كان يُخَفِّفُ من جَوّ الجنائز، والجثث، وموسيقى الموت، أُنَاسٌ حكماء: الشيخ الذي كان يسمي الأشياء بأسمائها، ويضع الأمور في مجاريها، ويُؤْمِنُ بأن التاريخ لا يسير مستقيماً، وأن الهزيمة ليست قدراً مقدوراً، وإنما هي، أو النصر، من عمل البشر؛ كان الراعي يمثل الفطرة البشرية الأولى بنقائها، وكَدَرها، فينطق بجوامع الكلم؛ كان الرأس المدبر هو الذي يقترح الحلول، ويزرع الأمل في النفوس؛ كان الصوت النابع من الماء هو الذي يُنْبِئ، ويُنَبِّهُ.

الشيخ، والراعي، والرأس، والصوت، تجليات لشخصية الشاعر المتعددة؛ هو شيخ القبيلة، وهو رَاعِيهَا المغنّي لها، وهو رأسها المدَبِّرة، وهو صوتها الناطق باسْمِها:

ـ الشيخ:

وَفِي الْهَوَاءِ مَاءْ
يَغْسِلُ وَجْهَ الزَّمَنِ الْمُدَمَّى
يَجرِفُ
أَو يُبْدِعُ مَا يَشَاءْ.

ـ الراعي:

ابْتَعِدُوا،

تَحَرَّكُوا،

فَالسَّيْلْ

ـ الرأس:

باسم كَوْكَبِ

سَمَّيْتُهُ الإِنْسَانْ

. . . .

لِي وَطَنٌ

لاَ يَعْرِفُ التُّخُومَ، لاَ تَحُدُّهُ الشُّطْآنْ

تَحُدُّهُ عَلاَمَتَانِ ـ الشَّمْسُ والإِنْسَانْ

ـ الصَّوْت:

سَوْفَ يَجِيءُ السَّيْلْ

قَبْلَ حُلُول اللَّيْلْ. . .

شخصيات أربع تعكس جوانب من شخصية واحدة؛ لذلك، فإن أقوالها تتداخل وتتكامل، مِمَّا يَجْعَلُهَا تنظر إلى المشكلة من جميع جوانبها، كَمَا تَقْتَضِي ذلك تقاليد الحوار، والمناظرة؛ لهذا، فإن كلامها يكون متصل الحلقات، بحيث كل حلقة تسلم إلى أخْتِها، مِمَّا يجعله منسّقاً، ومُنْسَجِماً، ومُنْتَظِماً؛ على أن ما يضمن هذه الخواص هو أعمق مما اهتم به اللسانيون، ومحللو الخطاب؛ إنه طبيعة الوجود من حيث هو وجود، وطبيعة الإنسان من حيث هو إنسان، وطبيعة اللغة من حيث هي لغة.

4 ـ المربع الذهبي

انشغل الناس، منذ القديم، بالبحث عن سر انتظام الكون، وتناغمه

العجيب، فأفاضوا القول في ذلك، كما سجلت ذلك الكتب الدينية، والفلسفية، والروايات المتنوعة؛ على أن ما سنركز عليه هو ما يتعلق بالربط بين الموجودات، وهو العناصر الأربعة؛ يعتقد هذا التقليد الثقافي أن العناصر الأربعة هي ما نشأ عنه الكون؛ وهي النار، والهواء، والماء، والتراب؛

يلفت الانتباه الحضور القوي لعنصر **الماء** في كثير من المفردات، والتراكيب: الغمام، والرعد، والبرق، والسيل، والنهر، والبحر، والأمواج، والبُحَيْرَة، والجَزِيرَة، والمرفأ، والجدوَل.. وعنصر **النار** في الحرارة، والجمر، والشررِ، والمِرْجَل، والبُركان... وعنصر الأرض في **التراب**، والرمل... وعنصر **الهواء** وما رادفه؛ وقد ركز عليه في آخر المقطوعة:

ـ يُعَلِّقُ الْهَوَاءْ

ـ أَصْغُوا إلى الهواءِ، فِي الهواءِ مَا يَقُولُ فِيهِ زَغَبٌ

وَحُمَّى

وفي الْهَوَاءِ مَاءْ.

تلك هي العناصر التي تكون منها كل ما في الوجود، مفردة، أو مجتمعة، إذ هناك كائنات نارية خالصة، وترابية «محض»، وكائنات هي مَزِيجٌ بينهما بالاستحالة؛ هذه الاستحالة التي تضمن الاتصال، والانفصال في آن واحد. لم يحصل، ولا، ولن.. شيء بدونها؛ إلا أن الوضع الكارثي أفسد طبيعة الكون، فافْتُقِدَ بعضها، أو كلها، والصلات بينها:

وَرَأَيْتُ الْعَنَاصِرَ تَبْكِي وَتَفْتَحُ جُرْحَ الأُخُوَّةْ

بَيْنَنَا، وَعَرَفْتُ الإِشَارَةْ.

أفرط الشاعِرُ، إذن، في استعمال العناصر للإشارة إلى هذا المعنى العميق؛ وهو استعمال تجاوز بها مجرد نماذج عليا في كل تعبير لغوي إلى الترميز بها إلى الكارثة.

هكذا، كانت العناصر الأربعة جوهر نشأة الكون؛ إنها هي، وما تَوَلَّدَ

منها، أنشأت النص الشعري بتداخلاتها وتسلسلها. النص شبكة من كائنات روحانية، وفلكية، وإنسانية، وحيوانية، ونباتية، وحَجَرِيَّة؛ كل كائن منها تسري فيه الروح: الملك فيه روح، والفلك فيه روح، والشجر فيه روح، والحجر فيه روح؛ الملائكة والأفلاك تُسَبِّحُ بِحمد رَبِّها، والنجم، والشجر، يسجدان، والأحجار، والحصى، تُقَدِّسُ؛ تَتَسَلْسَلُ هذه الكائنات في ترتيب عجيب من الأعلى إلى الأسفل، أو من الأسفل إلى الأعلى، مع وجود مجمع العالَمَيْنِ: مجمع الحجر مع الشجر، ومجمع الشجر مع الحيوان، ومجمع الحيوان مع الإنسان، ومجمع الإنسان مع الأفلاك، والكواكب، ومجمع الأفلاك، والكواكب مع الأرواح، ومجمع الأرواح مع الأُلُوهِيّة؛ هذا في حالة الصعود، وعكسه في وضع النُّزُول.

على أن هذا التصور يجعل الإنسان قطب الرحى في الوجود، ويحله مكانة سامية تصل به أحياناً إلى الملكية؛ لهذا، فإنه حمل في الْبَرِّ، والْبَحْر، ورزق من الطيبات، وفضل على كثير من الخلق تفضيلاً؛ وهو له ضروريات، وحاجيات، وتحسينيَّات؛ من الضروريات الأكل، والمشرب، واللذة..؛ ومن الحاجيات الاجتماع، وتنظيمه، والتدين، وشعائره..؛ ومن التحسينات التأنق في كل ذلك؛ إلاّ أن كل هذا هو من **النماذج العليا** التي لدى كل إنسان في أي زمان، ومكان؛ لذلك، فإن ما يمنح لها من وظائف، ورموز، هو ما يجعل نصاً يختلف عن نص آخر.

في ظل هذا التصور التَّسَلْسُلي الإحيائي، يصير **تشبيه كل شيء بكل شيء سائغاً ومقبولاً**؛ هكذا تجوز الاستعارات/ التشبيهات الآتية:

- الحرب زريبةْ
- الحرب حقيبةْ
- الحرب وِسَادَةْ

ذلك أن (زريبة): هي حظيرة الأنعام من إبل، وبقر، وشاءٍ، ومِعْزَى؛ ومعانيها الثانية؛ هي» البداوة، والتجبر، والتسلط، وشهوة التملك؛ و(حقيبة): العجيزة، وما يدخر فيه؛ ومعانيها الثانية: شهوة الجماع، والاحتكار؛ و(وسادة): ما يتوسد به؛ ومعانيها الثانية: البلادة، والمعاشرة الزوجية..؛ ما

يجمع بينهما جميعاً هي البداوة، والتجبّر، والشهوات، والبلادة، والاستهتار.

- قوافِلُ سوداءُ تحت الْمَاءِ.
- قَوَافِلُ مجهولةٌ فوق الأرْضِ.

يقابل الشاعر هنا بين البداوة، والحضارة، وبين التخلف، والتقدم؛ (قوافل) تعني مجموعة من الناس مع خيلهم، وجمالهم، وحميرهم.. قافلين إلى وطنهم من الغزو، أو من السفر: قوافل الجهاد، أو قوافل التجارة؛ إن هذه القوافل تجلب بعض الرؤوس.. أو بهارات الهند، وتوابلها؛ و(قوافل) مجموعة سفن فوق الماء، أو تحته تقتل، وتجز الرؤوس، ماخرة عباب أمواج البحر، بدلاً من الفيافي والقفر؛ وشتان بين القافلة الأولى و«القافلة» الثانية التي انتصرت، وهَيْمَنَتْ فصار كل فضاء مجالاً لها !.

- نهر التَّنُور
- أمواج الْجَمْرِ
- أرض النَّار

أصل هذه الاستعارات نظرية تناسب الحدود الأربعة؛ أي المقايسة، أو التمثيل، المعدود قسماً ثالثاً من الاستعارة في كتاب فن الشعر لأرسطو[35]؛

وهي:	(أ)	(ب)	(جـ)	(د)
	الأمواج	النَّهْرُ	الْجَمْرُ	التَّنُّورُ

وهذه الحدود يَنَالُهَا القلب، والإبدال، والعكس، وقلب العكس، وإبدال العكس، وعَكْس الإبدال[36]؛ على أننا نكتفي هنا بالتناسب الآتي:

نسبة	(أ)	إلى (جـ)	(كنسبة (ب)	إلى (د)
	الأمواج	الجمر	النهر	التنُّور

(35) هي لب الفكر في كل العصور.

(36) يراجع فصل (المبادئ التنظيمية) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

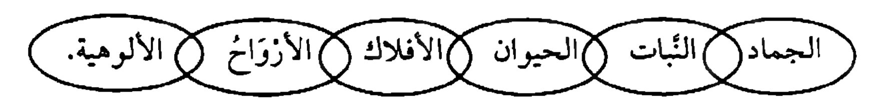
أي: أمْوَاج الجمر/جمر الأمواج؛ ونهر التنور/تنور النَّهْرِ

- الأرض وجه امرأةْ
- القمر وجه الحبيبةْ
- النهر حِصَانٌ
- الدنيا سَرْجٌ

هذه تشبيهات/استعارات مقبولة من الجميع، لكن قد يثور استغراب بعض القراء حينما تقول له:

- الأرض حِصَانٌ
- القمر سَرْجٌ
- سرج الأرض
- وجه الدنيا . . .

إلا ن استغرابه يَنْدَثِرُ بِمجرد ما يتذكر مبدأ الاتصال المتسلسل:



وإذا سلم القارئ بهذا المبدأ، فإنه واجد، لا محالة، **أن كل ما في الكون يشبه بعض بعضاً بجهة من الجهات**؛ لهذا يمكن أن يقال في الفتاة الحسناء: وجه ملك، وفي سيارة الإسعاف: سَيَّارَةُ جبريل.

وإِذْ ألمحنا، قبل، إلى أن الكون ينقسم إلى مجموعات: الكائنات الروحانية، والكائنات الفلكية، والكائنات التي تحت القمر، فإنه يلزم عن هذا التصور أن التشبيه/الاستعارة داخل المجموعة الواحدة، والمجموعات المتجاورة يكون مقبولاً لا يثير كبير استغراب، وكلما ابتعدت المجموعات عن بعضها بعض، فإن التشبيه/الاستعارة يُحْدِثُ الاستغراب؛ وهكذا، فإنه كلما كان التشبيه/الاستعارة بين عنصرين في غاية البعد، فإنه يثير اعتراضات لخرقه الأعراف والتقاليد اللغوية، والدينية. . ؛ مزيداً من الإيضاح، نقدم إلى القارئ الخطاطة الآتية:

الكائنات الروحانية | الكائنات الفلكية | المكونات الحية | المكونات الجامدة

غاية البعد: (إسْرَافيل) — غاية البعد: (الْجَبَلْ)

بعيد: (الملائكة) — (جميلات النساء) — بعيد: (الصخور)

(الكواكب)

قريب: (الْمَلَك) — (الزُّهَرة) — شخص ثقيل الظل — قريب: (جلمود)

غاية القرب: — غاية القرب:

(إسْرَافيل) (جبريل) (الشمس) (القمر) (غُصْنُ بَان) (فَتَاةٌ) (الْحَجَرُ) (الْحَصَى)

فرض هذا التدريج نفسه بالأعراف، والتقاليد، وكثرة الاستعمال؛ وحينما يكثر تداول ما يوجد في الشعر المعاصر من تراكيب تظهر غريبة الآن، فإنها تصير مألوفة، لأن مضمون اللغة نموذج أعلى، ما دام يعبر عن الأفعال، والأحوال، والأوضاع البشرية نفسها، مهما اختلف الزمان والمكان. يظهر هذا في المفردات التي فرضت نفسها، فصارت رموزاً؛ تلك هي المشتركات البشرية، مثل الليل، والنهار، والشمس، والقمر، والبَرُّ، والبحر؛ وتلك هي المأثورات الثقافية، مثل السيل، والطوفان، والزوابع، ومثل الضروريات، والحاجيات، كالأكل، والشرب، والجماع، والتدين، واللغة، والأنغام.

٧ ـــ يوم القيامة

قصيدة (الرأس والنهر) من ديوان «**المسرح والْمَرَايَا**»، وهو ديوان كتب في مناخ الكارثة الحقيقية، والمثاقفية التي بدأت تَتَشَكَّلُ منذ المنتصف الثاني من القرن العشرين.

1 ـ الكارثة الحقيقية

يشتمل الديوان على قصائد حررت بين (1965 ـ 1967)؛ وهو ديوان يرهص بالكارثة، ثم يتحدث عنها بعد وُقُوعها؛ ورموز الكارثة في التاريخ العربي الإسلامي الحجاج، وتيمورلنك وآخرون يعلمهم الناس، ولا يستطيعون أن يتكلموا عنهم؛ تُجِيدُ هذه الرموز صناعة القتل، والتفَنُّن فيها، مما جعلهم يقدمون صورة مشوَّهةً منعكسة في مرايا مُكَسُّرة لحضارة العرب، والمسلمين، وتاريخهم.

والتَّواريخُ مَرَايَا

والْحَضَارَاتُ مَرَايَا

تَتَكَسَّرُ

كما أنه يصورها في مسرحية منكسرة مأساوية تتحدث عن نهاية للعالم وشيكة الوقوع في العالم، وقد حدثت في العالم العربي؛ ويقوم بأدوارها أشخاصٌ مُعَيَّنُون متنوعو الخلفيات، والتجارب؛ وبناء على هذا، فإننا مطالبون بالإشارة إلى بعض الصلات بين (الرأس والنهر)، وبين جميع قصائد الديوان، وبينه، وبين مناخ المنتصف الثاني من القرن العشرين؛ هناك حديث عن (جنازة امرأة)، و(الزمان المكسور)، و(امرأة ورجل)، و(تيمور ومهيار)، و(مرآة لأروفيوس) و(مرآة الطواف).. ومرايا أخرى؛ كل موضوعة في القصيدة لها ما يشابهها في قصائد أخرى:

- موضوعة المرايا
- موضوعة الماء
- موضوعة الذكر والأنثى
- موضوعة الزمان
- موضوعة الطاغوت والجبروت.

2 ـ فنية ما بعد الحداثة

يَنْتَمِي شكل قصائد الديوان، ومضامينها، ودلالاتها إلى تيارات ما بعد الحداثة، في جوانبها المتعددة الفكرية، والفنية الموسيقية، والشعرية،

والتشكيلية، والمسرحية. وقد أبَنَّا في عمل سابق أن تيار ما بعد الحداثة تتحكم فيه ثلاثة مفاهيم أساسية؛ هي منظور عبثيّة العالم، ومنظور نهاية العالم، ومنظور اختلاف العالم[37]؛ على أننا لا نعني بها العدمية المطلقة، لكنها انتقاد للحروب، وللتعصب العرقي، وللتعقيد الفني، وللتوحش الاقتصادي. . ؛ ودعوة إلى الوحدة الإنسانية، والبساطة في الموسيقى، وفي الشعر، وفي التشكيل، وفي المسرح؛ وقد سادت الأصوات الطبيعية في بعض الموسيقى، والشذرات الشعرية، والاهتمام بالأشياء الْيَوْمِيَّة وقلة الألوان في التشكيل، والتقتير في أثاث المنازل. . ؛ وقد أطلق على هذا التيار اسم التقليلية[38]. على أنه يكون من الاختزال المخل بقواعد البحث العلمي إذا لم نشر إلى التيار التعقيدي الذي تجلى في التشكيل، وفي الموسيقى، وفي الشعر، حيث تجاوز أصحابه الثنائيات، والمنطق الهجلي، والتراتبية، إلى منطق الدرجات، والمتداخل، والْمَتَكَافِئ.

ما يهمنا نحن هو أن ديوان «**المسرح والمرايا**»[39] جمع بين كل ما تقدم؛ هناك الشذرات في (أربع أغنيات لتيمور): (مرآة للشرع)، و(الغزو)، و(هم)، و(الليل). . . و(مرآة لفارِسِ الرفض)، و(مرآة الغيوم)، و(مرآة لمعاوية). . . و(صِنِّين). . و(الشهيد) و(وجه البحر)، و(الموت)، و(حوار)، و(الدم النافر). . . ؛ وهناك فقرات بين الشذرة والقصيدة، مثل (أغنية للرجل)، و(أغنية للمرأة)، و(المجوس) و(وجه امرأة)، و(الطريق. . .): وهناك قصائد، مثل (جنازة امرأة)، و(كلمات)، و(لون الماء)، و(مرآة للوقت)، و(حزمة القصب)، و(تيمور ومهيار). . و(مرآة لزيد بن علي). . . و(مرآة التاريخ)، و(الرأس والنهر)، و(السماء الثامنة). وقد حللنا الشذرات في سياقها، وفي حجمها، وفي كيفها، واقترحنا مفاهيم كل ذلك، وفككنا قصيدة (الرأس والنهر)؛ وقد حان الوقت لتجميع ما تقدم في بنية شاملة.

---

(37) محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، وخصوصاً المدخل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2000.

(38) تقدمت الإشارة إلى هذا التيار عدة مرات، انظر فصل (الانفراد والاجتماع).

(39) مفتاح محمد، **المرجع المذكور**، فصل (الخيال المتشظّي).

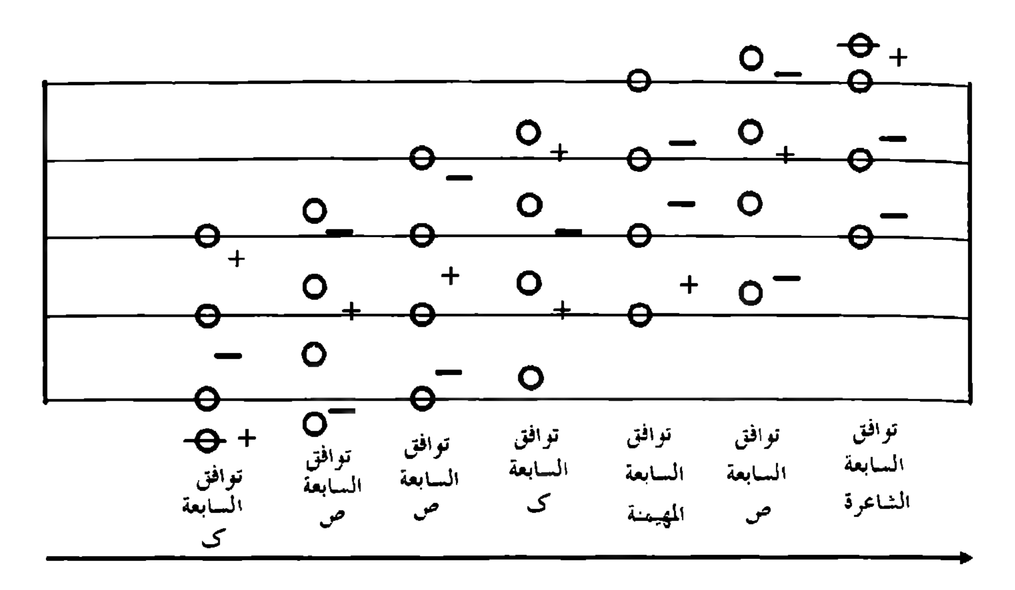
VI ــ البنية الشاملة

يجمع هذا الديوان بين فنون متعددة؛ وإذ الأمر كذلك، فإننا تَعَرَّضْنَا للعلائق الظاهرة، والخفية بين مختلف كل الفنون، وخصوصاً الموسيقى، والمسرح، والشعر، والتشكيل؛ على أننا أعرنا أكبر الاهتمام إلى الخلفية الموسيقية للشعر؛ وتبياناً لهذه الأطروحة استوحينا من النظرية التوافقية لقياس هذه القصيدة على التأليف السمفوني؛ وقد غَامَرْنَا في هذا الاتجاه لوجود جوامع كثيرة بينهما، مثل كيفية التأليف، والإيقاع، والتناص، والدلالة؛ وإذ إن التحليل اللساني السيميائي يتناول هذه القضايا، فإنه يعتمد على الحدس بكيفية أساسية؛ ورغبة في الدِّقَّةِ، فإننا استندنا إلى الموسيقى المؤسسة على الرياضيات، والمنطق؛ على أننا أخذنا في حسابنا الخصوصيات التعبيرية للغة المتعلقة بكل ما في الكون، وفي المجتمع، وفي الذات، بكيفية أوضح مما هي موجودة في الخطاب الموسيقي، كما أعرنا الاهتمام إلى نوع القناة الموصلة، ودور الفضاء.

توضيحاً لكل هذا، فإننا سنقدم إلى القارئ بنية شاملة تجمع بين البنيتين العميقة، والسطحية، مؤسسة على خلفية موسيقية، ودعامة سيميائية، معلقين عليها حتى يتبين للقارئ المنهاجية المركبة من المنهجية الأحادية من البحث في التحليل الشعري.

وها هي:

النواة	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية	الرابعانية	الخامسانية	السادسانية
الروحانيات (Si) 4	الإرهاصات (do) 1 . 4	الحربُ (Ré) 2 . 4	الكارثة (Mi) 3 . 4	الموسيقى (Fa) 4 . 4	الفضاء (Sol) 5 . 4	الدلالة (La) 6 . 4
الكواكب والأفلاك (Sol) 3	التصرفات (La) 1 . 3	الطوفان (Si) 2 . 3	الطاغوت (Do) 3 . 3	التشكيل (Ré) 4 . 3	القناة (Mi) 5 . 3	التأويل (Fa) 6 . 3
المكونات (Mi) 2	المهيآت (Fa) 1 . 2	السيل (Sol) 2 . 2	اللاَّتخطيط (La) 3 . 2	المسرح (Si) 4 . 2	المسموع (do) 5 . 2	التوليف (Ré) 6 . 2
العناصر (do) 1	المحيط (Ré) 1 . 1	المصائب (Mi) 2 . 1	الإهمال (Fa) 3 . 1	اللغة (Sol) 4 . 1	المكتوب (La) 5 . 1	العلامة (Si) 6 . 1



يوضح هذا المخطط أن ما يحكم البنية هو القلب المكاني؛ إذ كل نغمة (موضوعة) تكون في الأول، وفي الوسط، وفي الأخير؛ مثل:

العناصر - الإرهاصات - الطاغوت - المسموع

(do) (do) (do) (do)

في البداية في النهاية في الوسط في الوسط

وإن شئنا أن نرتب من الأسفل إلى الأعلى، فإن الوضع يصير كما يلي:

العناصر - المسموع - الطاغوت - الإرهاصات.

- تتكرر بعض مكونات التوافق:

المكونات - الكواكب والأفلاك - الروحانيات...

(Mi) (Sol) (Si)

المصائب - السيل - الطوفان...

(Mi) (Sol (Si)

الكارثة - اللغة - المسرح...

(Mi) (Sol) (Si)

القناة - الفضاء - العلامة...

(Mi) (Sol) (Si)

أن هذه العمليات هي ما يسميه تحليل الخطاب، والنص، والسيميائيات، بنمو النص؛ وقد وضعت مفاهيم لوصفها، ومقاربة النص في ضَوْئِهَا؛ على أننا صرنا معتقدين أن علم الموسيقى يقدم الآلة الفعالة للتقدم في هذا الميدان؛ تلك الآلة هي **الرياضيات، والمنطق**؛ إذْ هي تضبط الخواصّ، والطبيعة، والموقع؛ نعم، إن النص الأدبي بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة، لا يحذو حذو السمفونية «حذو القُذَّةِ بِالْقُذَّة»؛ لكن على محلل الخطاب، والسيميائي، أن يستفيد من علم الموسيقى، توليفاً، وتحليلاً، حتى يتسنى له معالجة النصوص بنظرية علمية راقية.

أن البنية المقترحة المستوحاة من علم الموسيقى، والسيميائيات، راعت التاريخ من حيث النشأة، والتطور، والمجتمع من حيث المضمون، والغاية، والتقاليد الجمالية من حيث الشكل الموسيقي، والشعري، في آن واحدٍ.

خاتمة

حاولنا في هذا الفصل أن نحلل ديوان «**المسرح والمرايا**» من وجهة نظر خاصة تسعى إلى اقتراح منهجية تأليفية؛ وقد انتقينا عناصرها من علم الموسيقى، وخصوصاً النظرية التوافقية، فحاولنا استثمار بعض عناصرها في تحليل النص الشعري للتوغل في بعض مظاهره التي بقيت متأبية على المناهج المتداولة، وخصوصاً الإيقاع، وأنواع ترابط الخطاب، وكيفيّاته؛ على أننا لم نَكْتَفِ بهذا، لكننا اجتهدنا فوضعنا مفاهيم بسيطة، أو منحوتة لسد ثغرات ما يعجز عن معالجته علم الموسيقى، لمنح دلالات للنص لكي يكون ذا غاية، وجعلنا من نظرية الاتصال هادينا، ومُرْشِدِنَا: اتصال الدّيوان بالنماذج العليا، وبمناخ منتصف القرن العشرين الثاني الذي عرف تطورات، وثورات، في مختلف الميادين، وبِجَوّ الأوضاع السياسية المأزومة.

وعليه، فإن ما فعلناه ليس للمنهجية فحسب، لكننا سعينا إلى إبراز إسهام النص الشعري في التعبير عن الواقع، ومحاولة تغييره بطريقة فنية.

الفصل الثاني

الْحِجَارَةُ وَالْقِيثَارَةُ

تمهيد

تناولنا قصيدة (الأرض) لمحمود درويش في عدة فصول من (نسق الدلالات)، فأبنا تركيبها، وشبكاتها الدلالية، واستعاراتها المتنوعة؛ وهي تتحدث عن الانتفاضة، وأطفال الحجارة، والأرض، والعرض، والأمل في مستقبل أفضل. وها نحن الآن نسعى إلى تحليل قصيدة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي)، لِنَجْمَعَ فيه بين الكلام عن الحجارة، والقيثارة، والرغبة في الاستشهاد، ومحبة الحياة، والخيانة، والوفاء؛ وإذ كانت الحياة الواقعية، والصراع اليومي العنيف، وتدافع الخير، والشر، سادت في القصيدة الأولى، فإن الرمز بسط هيمنته في الثانية لاستخلاص العبر من الحكايات، والتاريخ، مثل قصة يوسف، وتاريخ العرب، والمسلمين، في الأندلس.

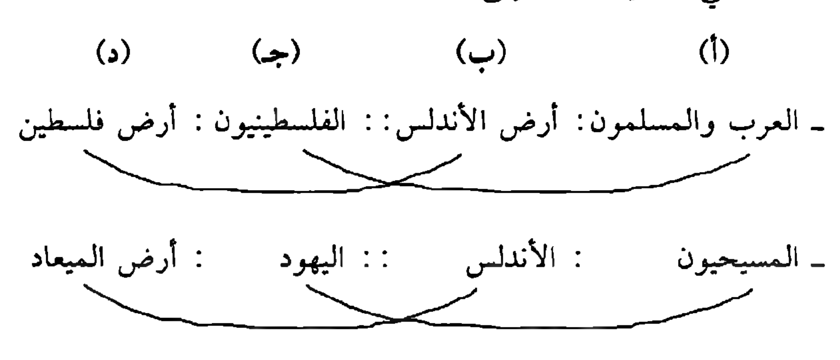
وإذ الشاعر قدم موادَّهُ بكيفية فنية، فإننا ملزمون بإبرازها، وبتبيان ما تحتوي عليه، للجمع بين اللذّة، والمعرفة؛ لهذا، فإننا سَنُقَرِّبُ معنى القصيدة للقارئ في أسلوبٍ نَثْرِي عادي في مرحلة أولى، ثم نكشف عن بنائها اللغوي في فترة ثانية، ثم نبحث عن كيفية توليفها الموسيقي في حقبة ثالثة، ثم نُدْمِجُ بين البِنْيَتَيْن اللغوية، والموسيقية في طور رابع، ثم نعمد إلى تأويلِ لاستخلاص الدلالات، والرموز، في وضع خامس.

1 ـ التقريب

سنختار من المجموع (أحد عشر كَوْكَباً على آخر المشهد الأندلسي) عينات

لتحليلها؛ وهو يتكون من سبع عشرة قصيدة؛ وقارئ عناوينها يخرج بالخلاصات الآتية؛ أهمها أنها تتكلم عن الحلم، والنهاية، والعمل، والتسكع، والحيرة، والموسيقى، والحب، والغربة.

أ ـ يصور الشاعر (في السماء الأخير على هذه الأرض) وضعين: وضع الْعَرَبِ في الأندلس، وَوَضْعِهِمْ في فلسطين. ذلك أن العرب، والمسلمين قضوا قروناً طويلة في الأندلس، فحاربوا، وجاهدوا، فمات كثير منهم فيها، إلى أن انهزموا فَفَرَّ من نجا منهم لا يلوي على شيء؛ وعاش الفلسطينيون قروناً في أرضهم، ثم انتزعت منهم بالسلاح الذي قتل كثيراً منهم، وشرد آخرين في الآفاق. هذه هي المقايسة[1] الأولى:



إنها مقايسة شبيهة بالعلمية ذات المقدمات المنطقية:

«زَمَانٌ قَدِيمٌ يُسْلِمُ هَذَا الزَّمَانَ الْجَدِيدَ مَفَاتِيحَ أبوَابِنَا

فَادْخُلُوا . . .».

سيظل المكان هو هو، لكن من يتغير هم الساكنة بأحلامهم، وأوهامهم؛ المكان، بطبعه، يستقبل كل من يأتي إليه صُلْحاً، أو عنوة، أو تخلياً؛ المكان العربي مباح، القِرَى العربي متاح، ومأدبته لِلْجَفَلَى، لاَ لِلنَّقَرَى[2]: أكل، وشراب، ونوم، ومتع، وأحلام وردية، هنيئاً مريئاً؛ أهل المكان لم يبق لهم إلا

---

(1) المقايسة أو التمثيل: (Analogy. E) (Analogie. F)؛ وهي من أقسام الاستعارة عند أرسطو. وهي مؤسسة على التناسب الرياضي: نسبة كذا إلى كذا كنسبة كذا إلى كذا؛ ولها خواص وأعراض.

(2) الْجَفَلَى: الدعوة العامّة؛ والنَّقَرَى: الدعوة الخاصة مِنْ نَقَرْتُ بالرَّجُلِ وانتقَرْتُ بِهِ: دعوته من بين الْقَوْمِ.

أحداث تأريخية تقرأ، أو تُحْكَى، تَزْجِيَةً للوقت، وتعويضاً مَوْهوماً، أو تأليف قصائد عصماء، أو خطب بَتْرَاء، تَتَحَدَّثُ عن أوضاع، وأحوال مُتَخَيَّلَة. إن تاريخ الأندلس نموذج أمثل لظاهرة التفريط العربي بحسب وجهة نظر الشاعر.

ب ـ (كيف أكتب فوق السَّحَاب). كان وصف ابن خلدون صادقاً وصائباً في وصف الأعراب المذكورين في القرآن الكريم؛ فهؤلاء هم الذين يستبدلون بالقلاع الخيم، ويجعلون الحجر المشيدة به القصور مناصب للقدور؛ إنه لم يقصد العرب الذين هو واحد من حفدتهم، والذين ابتدعوا غرناطة تزويقاً، وتنميقاً، واغنوا الموسيقى نوبات، وصنائع، وزوَّقُوا الثياب تطريزاً، وَزَرْكَشَة؛ غرناطة هي كينونة الجسد قلباً، وروحاً، ومخيالاً، وعقلاً؛ غرناطة في الهواء، وفي الماء، وفي التراب، وفي النار؛ إنها الأستقصَّات[3] التي صنع منها الوجود؛ غرناطة أيقونة على قدرة الإنسان العربي الإسلامي على الابتداع، والاختراع، وملهمة الشعراء، والرسّامين، والموسيقيين، والفلاسفة، والمتصوفة؛ إنها مستودع الحضارة الإنسانية في كل مظاهرها.

جـ ـ (لِي خَلْفَ السَّمَاء سَمَا)

الشاعر مثل آدم، لكن له جنتين اثنتين: جنة الأندلس، وجنة فلسطين، وقد افتقدهما معاً؛ على أن ما لم يفقده، وبقي شامخاً أبِيّاً هو آثار المساجد، والمآذن. . ؛ أخرج آدم من الْجَنّة بدون عودة، وأهبط الشاعر من وطنه إلى أمكنة أخرى، بدون أمل الرجوع؛ وإذا كان التاريخ لا يعيد نفسه، فإن في أحداثه ما يحث على التأمل، والتفكير، والتَّدبر؛ وإذا كان العرب والمسلمون أخرجوا من ديارهم في الأندلس، تاركين خلفهم حضارة تُضْرَبُ بها الأمثال، فكيف يَيْأَس الإنسان الفلسطيني من قدرته على طرد الطاغوت الذي سلبه حقه في أرضه، وفي العيشة الكريمة؟ إن دروس التاريخ وعبره تحول دون اليأس، وكذلك سنن الكون. **﴿فلا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون﴾**[4].

د ـ (أنا واحد من ملوك النهاية)

على أن الوضع العربي يجعل من هذا الأمل سحابة ضيف إذا لم يُعِدِّ العربُ

(3) الاستُقُصَّاتُ: العناصرُ.

(4) اقتباس من القرآن الكريم.

ما استطاعوا من قوة، ومن رباط الخير؛ ودروس التاريخ خير معلم؛ فقد انتصرت قشتالة، واستبدلت بالمساجد الكنائس، وفرضت التمسيح على من بقي تحت إمْرَتِها من المسلمين، واليهود؛ وها هم المغتصبون يفرضون شرعيتهم، وعقائدهم، في فلسطين؛ إنها آهة أخيرة من الشاعر الذي ضاقت عليه الأرض بما رحبت، فصار لا يطيق تذكر أي شيءٍ من ماض سلف، ولا يهنأ بعيش في الحاضر، ولا أمل له في مستقبل أفضل؛ إنه العماء، والسديم، حيث تختلط الأزمنة والأمكنة، وإنه الزلزال الذي جعل الكائنات، والمخلوقات تَتَشَظّى، وإنه يوم القيامة الذي يذهل فيه الناس ذكوراً، وإناثاً؛ إنها نهاية التاريخ.

هـ ـ (ذات يوم، سأجلس

فوق الرصيف)

نعم، إن التاريخ العربي مَجيد عريق يجعل المرء مزهُوّاً بنفسه، لما أُنْجِزَ مِنْ جليل الأعمال، ولِمَا بقي من آثار خالدة؛ وهذا التاريخ ما زال مستمراً في الحاضر الذي يشهد أن أولئك الفاتحين تركوا آثاراً لن تُمْحَى، على الرغم من الإصرار على إزالة مُخَلَّفَاتها، وبقايَاهَا؛ فقد استعصت على كل مخرب أثيم؛ إن العرب مزجوا بين أعْظم الحضارات الإنسانية في بوتقة واحدة، واستخلصوا منها جواهر حليت بها عقود الحضارات الأخرى؛ وآيات ذلك ابن حزم الفقيه الظاهري، وابن رشد الحفيد، وابن سهل، وابن الخطيب. . ؛ على أن خَلْفَهُمُ لم يجعلوا تراثهم وسيلة إنهاض، وإنَّما صَيَّرُوهُ أداةً استجداء على الرصيف، وتعلة إزجاء للوقت، وأضغاث أحلام.

و ـ (للحقيقة وجهان

والثلج أسْوَدُ)

يَعُود الشاعر إلى تركيز فكرة الزلزال، والذهول، واختلاط الأشياءِ، والأمور في المقطوعة السَّادسة؛ هكذا، قد تحول كل شيءٍ إلى ضِدِّه: الزيف حقيقة، والأبيض أسود، والواقف قاعد؛ بل لا تضادّ، ولا تناقُض، لأنه ليس هناك زمان، ولا مكان، ولا هيأة إنسانية، وإنما هو السَّدِيم، والْعَمَاءُ، والتِّيه الأكبر، ويوم الغَاشية، ويوم القارعة، وما أدراك ما الغاشية! وما أدراك ما القارعة! إنه فقدان الهوية المطلق، وقراءة «معاهدة اليأس» على رؤوس الأشهاد.

ز ـ (من أنَا. . .

بعد ليل الغريبة؟)

إن الموت لأرحم من حياة في مناخ الخوف الشَّامل من كل شيءٍ، وفي كل وقت وحين، لا فرق بين واضحة النهار، وعتمة الليل، ولا بين حاضر غامض، ومستقبل مهيب؛ إذلَهَمَّ الليل، والنهار، بخسوف، وكسوف، فعمي المسار، وتَشَعَّبَت بنيات الطريق، فكان الخسران الكبير لكل طموح، وأمل؛ بل إنه الإلقاء في غيابات الجب الدائم، لفقدان التقاط بعض السيارة لما يجدونه في طريقهم.

ح ـ (كُنْ لِجِيتَارتِي وَتَراً

أيُهَا الْمَاءُ)

انْقَلَبَ الزَّمَانُ وذَهَبَ الْفَاتِحُونَ الْقُدَمَاءُ، وأَتَى الفاتِحُونَ الْجُدُدُ؛ تَرَكَ الذَّاهِبُونَ أَسْمَاءَهُمْ منقُوشة في الصخر، وفي البر، وفي البحر: جبل طارق، وجزيرة طريف، ووادي آش. . ؛ لكن العصر الجديد لا يكترث بالتاريخ، بعدما ذهبت ريح مصر، والمغرب، والشام، والعراق، وحلَّتْ مَحَلَّهَا قُوَاتٌ أخرى؛ ومع ذلك، فإن مياه المتوسط، والمحيط، بقيت مخلِّدة لمآثر العرب «البائدة»، في ألحانها الجميلة. ذلك أن آثار البر قد تزال، والأسفار قد تحرق. . لكن المياه لا تُجفف؛ الماء مرآة غير متكسرة، وشاهد عَدْلٍ أبَدِي. فقد كان من «وراء»، وها هو الآن «قُدَّام»؛ كان الماء معبراً للجهاد، وها هو الآن سبيل للإذلال، والإهلاك. الماء وتر في جِيتَارَةِ التاريخ الأزلية.

ط ـ (في الرَّحِيل الْكبير

أُحِبُّكِ أكثر. . .)

رحل الفاتحون الْقُدَامَى زَرَافَاتٍ، وَوُحْدَاناً، مكرهين مُرْغَمِينَ، ولكن رحيلهم تَمّ بالأجساد لا بالعقول، والأرواح، إذْ بقيت في المكان الأول حيث شَبَّتْ، متعلقة بالحبيب الأول الذي عرفت؛ وهذه سنة الكون التي تجعل الحيوان الأليف متعلقاً بمسقط رأسه، وبِمَشْبِهِ، فما بالك بالإنسان الذي وهبه الله قلباً مُقَلَّباً، وَوَعياً يقظاً! وذُكْراً يجعله يعيش الحدث مَرَّات ومَرَّاتٍ! الرَّحيل العظيم،

إذن، هو فقد الروح، والقلب؛ وموتهما يجعل من الإنسان خشباً مُسَنَدُ، وأعْجَازَ نَخْلٍ خَاوية، فاقدة لكل إحساس، وإدراك، وعلم، ومعرفة، وإنسانية. فليس إذن، إلاً المحبة الخالصة التي تحقق كمال الإنسان: محبة الأرض، ومحبة العرض، ومحبة الْهُوية.

ي ـ (لاَ أريد من الحب

غير البداية)

تتلخص أنواع المحبة تلك في محبة غرناطة، حيث كانت الحضارة العربية الإسلامية، بل الحضارة الإنسانية؛ كل ما في غرناطة مُحِبٌّ مشوق: الحمامة، وطوقها، وهديلها، والورود، والأزهار، وحدائقها، والشجرة، وأغصَانها، وأفنانُهَا، والخمرة الإلهية، ودِنَانُهَا، والدنيوية وكؤوسها. . أيْقُونَةٌ عليها؛ إنها المحبة السَّامية البريئة، مثل محبة الأطفال، ومحبة المشتاقين إلى سُمُوّ الألوهية، ومحبة الزوج لزوجه؛ تلك المحبة الخالصة التي تتم في جو عبق لذيذ: الْفُلُّ، والحلم، والعسل، والبرتقال، والحليب، والبساتين، والأزهار. . . والتي هي تائقة مشوقة إلى الأتَمّ، والأكْمل.

أ ي ـ (الكمنجات)

من محركات المحبة ومشوقاتها نغمات الكمان الحزينة التي تكون صادحة مصورة لتاريخ مشرق أصبح في خبر كان، ولأرض نالها الهوان، بعدما استولت عليها قوى البهتان، ومحفزة على بذل النفس، والنفيس لإنقاذها من براثن الطغيان؛ تحرك أوتار الكمان أوتار القلوب؛ وألحانها ماءٌ منساب، وشجرة لَيْلَكٍ برية، وفوضى قلوب جميلة، وأسراب طير حائمة؛ إنها لحن تشييع لجنازة العرب الذين طُردوا من الأندلس.

تلك معان أولية في نثر عادي لقصائد خلابة مَصُوغَة في موسيقى حزينة، وفي لغة راقية. وقد فعلنا هذا التشويه المقصود حتى ندخل القارئ في مناخها فيرتاح إلى العيش فيه لننقله إلى تشريح أدق؛ تلك المعاني التي يدركها كل من له بعض الإلمام بتاريخ العرب بالأندلس؛ وبناء على هذا الإلمام، فإنه يقيس الوضع الحاضر في فلسطين على مثيله الذي كان بالأندلس. لقد تهاون العرب، فأخرجوا من ديارهم الأندلسية بغير حق؛ تلك الديار الشاهدة على قدرة الإنسان

العربي الإسلامي، واليهودي الذي كان يحيا حياة كريمة في دولة إسلامية صهرت كل الأجناس، والديانات، والحضارات، في بوتقة واحدة، فأبدعت، واخترعَتْ.

إخراج العرب من الأندلُسِ ليس بالحدث الْهَيّن، لكنه زلزل العالم الإسلامي، وحرم العالم الغربي من فاعلين حضاريين حقيقيين؛ وآية ذلك ما خلَّفُوه من آثار تُشَدُّ إليها الركبان، وعلماء، وفلاسفة، ومتصوفة، ومؤرخين، وساسة هم، إلى الآن، زادٌ للقلوب، وللأذهان. وقد وفق الشاعر في التعبير عن هذه المعاني في شذرات/ مقطوعات، بترتيب أحياناً، وفي تقديم، وتأخير تاراتٍ؛ هكذا بدأ بمقايسة بين وضعي الأندلس، وفلسطين، اللتين غادرهما أهْلُوهُما كما غادر آدم وزوجه الجنة، لأنهم خالفوا نواميس الكون فحاقَ بهم سوء الطرد، والإخراج؛ إلا أن ما يُخَفِّفُ الآلام هو ما تركوه من آثار شاهدة على عظمتهم.

2 ـ ما بعد التقريب

إن هذا التقريب غير كاف، لذلك، فإننا سنتناول هذه المقطوعات من زوايا أخرى، حتى تتبين لنا قيمتها الإبداعية، وصِنَاعتها الشعرية الراقية؛ وسنبدأ بما يدعى بـ (الرمزية الصوتية).

أ ـ الرمزية الصوتية

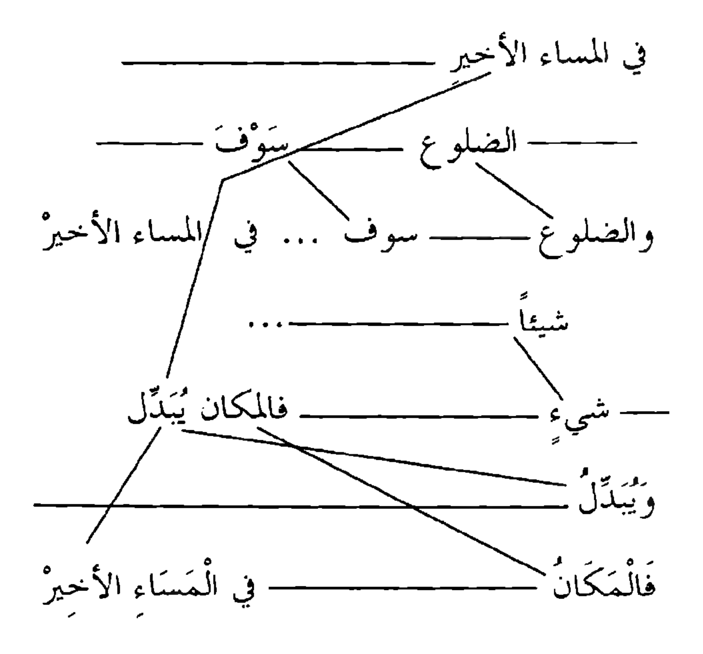
على أن استخلاصها متوقف على عملية موضوعية؛ ألاَ وهي إحصاء، **الأصوات الْمُتَكَرِّرة** في مقطوعة مَّا لمعرفة نسبة تواردها، والاعتماد على **تردد القافية**، وعلى ما يدعى **بالجناس**؛ على أننا نقول منذ البداية إلى أننا سنتجنب الأحكام، بجوهرانية، والابتعاد عن تحصيل الحاصل؛ وتحقيقاً لهذا الادعاء، فإننا سنختار جزءاً من مقطوعة: في الْمَسَاء الأخِير

عَلَى هَذِه الأَرْضِ

«فِي الْمَسَاءِ الأخِير عَلَى هَذِهِ الأرض نَقْطَعُ أيَّامَنَا
عَنْ شُجَيْرَاتِنَا، ونَعُدُّ الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَحْمِلُهَا مَعَنَا

والضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَتْرُكُهَا، هَهُنَا. . . فِي الْمَسَاءِ، الأَخِيرْ
لاَ نُوَدِّعُ شَيْئاً، وَلاَ نَجِدُ الْوَقْتَ كَيْ نَنْتَهِي. . .
كُلُّ شَيْءٍ يظَلُّ عَلَى حَالِهِ، فَالْمَكَانُ يُبَدِّلُ أَحْلاَمَنَا
وَيُبَدِّلُ زُوَّارَهُ. فَجْأَةً لَمْ نَعُدْ قَادِرِينَ عَلَى السُّخْرِيَة
فَالْمَكَانُ مُعَدٌّ لِكَيْ يَسْتَضِيفَ الْهَبَاءَ. . . هنا في المساءِ الأخِيرْ»[5].

نكتفي بهذه الفقرة من المقطوعة للاستدلال على وجود الخصائص الصوتية الظاهرة؛ وهي تتجلى في تكرار: (في المساء الأخير)، ثلاث مَرّات، و(الضلوع) مرتين، و(شيء) مرتين، و(المكان) مرتين، و(يُبَدّل) مرتين، و(سوف) مرتين، و(فتح) مرتين؛ وهناك مسافة بين المفردات المتماثلة:



تتبين شبكة العلائق بين الأصوات، والمفردات؛ وهي تدل على الترابط الوثيق بين التراكيب، والأسطر، بحيث يسلم كل واحد منها إلى ما يليه بعضاً

(5) ديوان محمد درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1994، ص. 475-476.

من مكوناته، مع اختلاف المواقع على شاشة الصفحة، ما عدا ما يكون قافية؛ وإذا ذهبنا من التركيب، والمفردة إلى الصَّوْت، فإننا نرى أن العنوان (في المساء الأخير على هذه الأرض) يوحي بما سيتَكَرَّرُ من أصوات، ويأتي، في طليعتها، السين، والشين، وغيرها من الأصوات المهموسة: (المساء، سوف، يستفيق، يسلم، فارس، الأسرة، استسلموا للنعاس...) و(شجيراتنا، شيئاً، شيء، واشربوا، موشحنا، شافياً، ريش...)؛ صوتا السين، والشين، كانَا بمثابة شرارة النار في الهشيم؛ هكذا استدَعَيَا ما يقاربهما في المخرج، مثل الصاد، والزاي.. وأثارا في الذاكرة المفردات التي تحتوي عليهما. هل كان من الممكن أن توجد (سوف، السخرية، ساخن، فستق، الأندلس...) بدون مفردة **المساء**؟ وهل كان من المحتمل أن تكون (شجيرات، شيء، موشح...) بدون صوت الشين؟ وهل كَانت مفردات، مثل (الضلوع، يظل، استضيف، المحيطة، مضاد، أخضر، أدخلوا...) أن توجد بهذه الكثافة بدون مفردة الأرض؟، ومثل هذا يقال في (ف، في، فا، فجأة، فتح، مفاتيح، الفاتحون، فجر...)؛ إن الأصوات تدعو الأصوات المتطابقة معها، أو المتماثلة، أو المتقاربة؛ والأصوات الداعية تكون بمثابة النواة، أو الْمُضْغة، التي تَتَوالَد عنها أصوات، وتتداعى، فيستجيب بعضها إلى بعض؛ إنها حركية الأصوات، وتآلفها، وتناغمها، مثل باقي عناصر الكون الأخرى:

«شَايُنَا أَخْضَرٌ سَاخِنٌ فَاشْرَبُوهُ وَفُسْتُقُنَا طَازَجٌ فَكُلُوهُ

والأَسِرَّةُ خَضْرَاءُ مِنْ خَشَبِ الأَرْزِ، فاسْتَسْلِمُوا لِلنُّعَاسْ».

هكذا عبر بالشين، والسين، عن تفشي الاستسلام، والخنوع، والخضوع، وقرب النهاية؟ وكان يعبر النقد عن هذه الظاهرة بالرمزية الصوتية(6)؛ وإذا ما قسنا الأصوات اللغوية على أصوات الآلات الموسيقية، فإنها يمكن أن تدعى بـ(الألوان الصوتية)، أو بـ(الظلال الصوتية)(7).

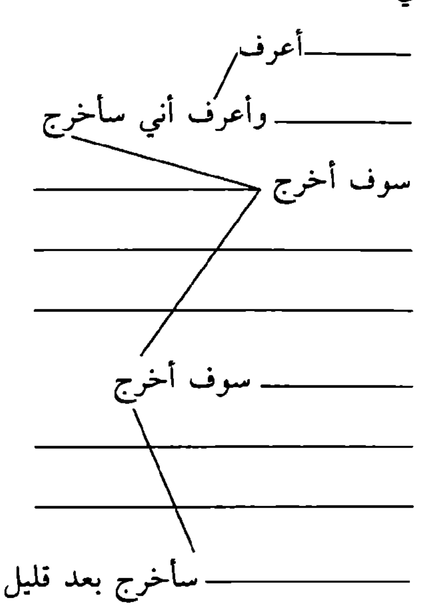
إن ما وجدناه في المقطوعة الأولى نعثر عليه في باقي المقطوعات الأخرى:

---

(6) الرمزية الصوتية: (le symbolisme phonétique).

(7) الظلال الصوتية: (les timbres).

في المقطوعة الثالثة:



في المقطوعة الثامنة:

كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ؛ قَدْ وَصَلَ الْفَاتِحُونْ
ومَضَى الْفَاتِحُونَ الْقُدَامَى

(بَعْدَ سبعة أسْطُرٍ)

كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ، قد وَصَلَ الْفَاتِحُونْ
وَمَضَى الْفَاتِحُونَ الْقُدَامَى. . .

(بعد ثلاثة أسْطُرٍ)

كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ

(بَعْد خمسة أسطر)

كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاء. قَدْ ذهب الْفاتِحُونْ
وأَتَى الْفَاتِحُونْ. . .

وإذا ما رمزنا للمكررات بـ(أ)، وما يتلوها بـ(ب)، (، (د) (. . .) فإن الوضع يكون كالآتي:

أ ب ؛ أ جـ؛ أ د ؛ أهـ. . ؛

وهذا ما يعرف في الموسيقى بالمستدير الذي هو شكل من أشكال التأليف الموسيقي الذي يحتوي على عدة مقاطع، ولازمة تتكرر إثر كل مقطع[8]؛ ومثل هذا، في المقطوعة التاسعة، والمقطوعة الحادية عشرة.

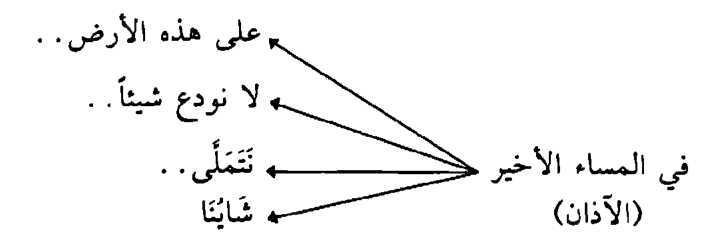
أ ب ؛ أ جـ؛ أ د ؛ أهـ ؛ أو ؛ أ ز.

ب ـ المرددات

لا نفهم هذه المرددات فهماً حقيقياً إلا في إطار أعم؛ وهو موضوعة النكبة التي يعالجها الشاعر بلغة مَضْبُوبَةٍ في قالب موسيقي، بما تقتضيه من لحن، وإيقاع، وتوافق، ومسافات، وثقل الأصوات، وحدتها؛ لكن طبيعة التعبير الشعري لا تجعله ينفذ كل المكونات الموسيقية، وإنما وظف المشتركات العامة بين اللغة الطبيعية، والموسيقى؛ مثل النواة، والخلية، والمرددات، والحقب. . ؛ ودور هذه المرددات المحافظة على انسجام عناصر الموضوعة، ووحدتها من جهة، وتطويريها ببعض التَّبْديل في التعبير من جهة ثانية، وبِتَغْيير مواقع الأصوات، والمفردات، أو بالزياد، والنقص، أو التشظية؛ هكذا يجد القارئ التَّنْويعات الآتية: في المساء الأخير ← الآن الأخير؛ سأخرج من ← سأخرج بعد قليل؛ في الرحيل الكبير أحبك أكثر ← في الرحيل أحبك أكثر؛ ويعثر على التشظِّي في مثل:

---

(8) المستدير: (Rondo): مقطوعة موسيقية يتكرر النغم الرئيسي فيها بين حين، وآخر؛ انظر صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007، ص. 129.



وإذ هذه المرددات ليست خاضعة لبنية زمانية/ مسافة مضبوطة ومواقع محددة؛ فإننا سنحاول أن نُفَرِّع مقولة **الْمُرَدَّدَة**[9] إلى: **مطابقة**[10] **وَمماثلة**[11] **وَتواز**[12]، **وَصَدىً**[13] **وَتقابل**[14]. نعني بالمطابقة أن يعاد التركيب في الموقع نفسه، وبعدد المفردات، وبالمقولات ذاتها:

- كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ؛ قَدْ وَصَلَ الْفَاتِحُونْ
  وَمَضَى الْفَاتِحُون الْقُدَامَى
- كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ، قَدْ وَصَلَ الْفَاتِحُونْ
  وَمَضَى الْفَاتِحُون الْقُدَامَى

المماثلة: هي أن يكرر التركيب بنية، ومقولات، ومعنى، مع اختلاف في بعض المفردات:

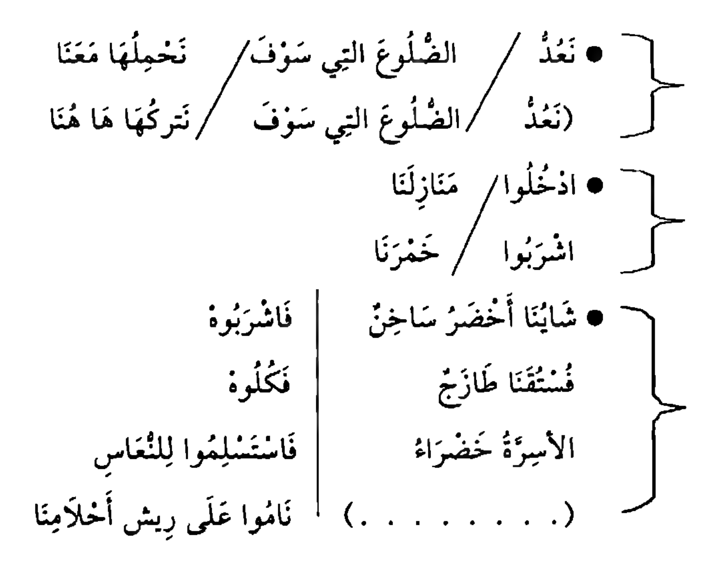
- الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَع الْغَجَرِ الذَّاهِبِينَ إِلَى الأَنْدَلُسْ
- الكمنجاتُ تَبْكِي (عَلَى الْعَرَبِ الْخَارِجِينَ مِنَ) الأَنْدَلُسِ.

وقَدْ نَالَ مفهوم المماثلَة حيزاً كبيراً في نظرية علم النفس الخاص بالأشكال،

(9) المرددة: (Motif).
(10) مطابقة: (identité).
(11) مماثلة: (Similarité).
(12) (Parallélisme).
(13) صدى: (Echo).
(14) التقابل: (Contraste).

ونظرية الإدراكِ البصري، والتحليل الموسيقي؛ هكذا جُعِلَتْ من القواعد المفضلة لعملية التجميع، فقالوا: «فضل المجموعة التي تحتوي على أشكال لسانية مماثلة»[15]؛ وإذا تماثلت المجموعة، فمن الممكن أن يحذف بعضها.

التوازي هو أن يكون هناك تشابه واختلاف بين تركيبَيْنِ؛ وقد وظف في كثير من الميادين العلمية؛ وما يهمنا هنا هو الميدان الموسيقي/اللساني؛ ولهذا، فإنه يمكن استعماله وسيلة تجميع، واختزال في آن واحد، بناء على القاعدة الآتية: «فضل البينة التجميعية التي تظهر فيها صور التوازي كأجزاء متوازية»[16]، أو «فضل اختزال مجموعة لتوازي مَجْموعة أخرى»؛ في إطار هذا التعريف نقدم الأمثلة الآتية:



يتبين من أمثلة المطابقة، والمماثلة، والتَّوَازي، أن هناك بنية عميقة توحد بينها، كأن يكون هناك فعل مضارع، ومفعول به، ومتممات، أو فعل أمر، ومفعول به، وما يليه من تراكيب يقتضيها تمطيط المعنى، أو مبتدأ وخبر متلوان بفعل أمر، أو بدونه. . ؛ وهذا التنويع تابع لِتَلْوِين التراكيب، أو انتقالها من

(15) Fred Lerdahl. Ray Jackendoff, A Generative Theory of Tonal Music, The MIT Press, 1985, pp. 43-48.

(16) *Ibid*, pp. 52-53.

الحكي إلى الوصف، فإلى الأمر، فالعودة إلى الوصف، فالأمر، فالحكي؛ هكذا يُؤنِسُكَ الشاعر بتراكيب مكررة مألوفة، لكنه لا يلبث أن يُفَاجِئَك بنوع آخر يخالفها في الوقع، وفي اللون، وفي البنية؛ على أن اهتمامَنَا يقتصر هنا على ما هو أعمق: الموضوعة، والإخبار عنها، أو الفعل، والعامل، والمُعَانِي، والهدف، والآلة.

بَيْدَ أن القارئ المتمعن في الأمثلة يرى أن هناك اختلافاً في كثير من الكلمات: نَحملها ← نتركها؛ أدخلوا ← اشربوا..؛ منازلنا ← خمرناً..؛ لكن التقابل لا يعني التناقض، وإنما هو تضاد تكاملي تجمع بين طرفَيْه، نواة معنوية واحدة؛ هي: فقد مَا هُوَ ثَمِينٌ، والاستباحة، والهزيمة؛ كما أنه يَبْصُرُ أن المماثلة والتوازي محصوران بين مطابقتين:



غير أن بعض الكلمات تبقى غير داخلة في المطابقة، والمماثلة، والتوازي، والتقابل، مثل (على هذه الأرض) (ههنا)، (كي تنتهي)، (كل شيءٍ يظل على حاله)، (فجأة لم نَعُدْ قادرين على السخرية)؛ أي أن هناك مماثلة، وتوازياً، ولا مماثلة ولا توازي، فَمُمَاثلة، وتوازٍ، فلا مماثلة، وتوازٍ، ومماثلة، وَتَوازٍ..؛ كما أن هناك خاصة تركيبية دلالية أخرى يُمكِنُ رصدها في شعر درويش هي: **(المصاداة)**، بمعنى أن يكون هناك تركيب يبتدأ به ندعوه **الصوت**، وتركيب يحيل عليه نسميه **الصدى**؛ وقد نمثل له بما يلي:

زَمَانٌ قَدِيمٌ يُسْلِمُ هَذَا **الزَّمَانَ** الجديدَ مفاتيحَ أَبْوَابِنا

اللَّيْلُ نَحْنُ إِذَا انْتَصَفَ **اللَّيْلُ** لاَ فَجْر يَحْمِلُهُ فَارِسٌ..

يتحصل مما تقدم أن خواص المطابقة، والمماثلة، والتوازي، والمقابلة، والمصاداة، هي لب جَمَالِية شعر محمود درويش؛ وسنزيد هذا تفصيلاً بالنظر في العلائق الموجودة بين المقطوعات، مستوحين مفاهيم موسيقية.

3 ـ البناء بالموسيقى

تواجهنا مسألة تحديد نوع اللحن الذي يهيمن على (أحد عشر كوكباً. . .)؛ ذلك أن المادة الموسيقية متعددة الأشكال، والألوان؛ فهناك المقامية الإغريقية العربية الإسلامية، وهناك التناظرية التي هي أحد مكونات التفكير البشري، وهناك التوافقية التي تتلاءم مع الطبيعة الإنسانية، والمجتمع، وهناك التسلسلية الاصطناعية، والتقليلية المفضلة لدى بعض التيارات؛ وإذ تعرفنا عليها، فيما سبق، فإننا لن نقدم إلا بعض المعطيات التي سيتأسس عليها التحليل.

أ ـ الموسيقى المقامية

شاعت الموسيقى المقامية الإغريقية في العالم العربي والإسلامي، وخصوصاً في الشرق، وفي حوض البحر الأبيض المتوسط؛ وهي تتكون من:

1 ـ أجزاء الطنين

2 ـ الطنين

3 ـ الجمع الذي بالأربع

4 ـ الجمع الذي بالخمس

5 ـ الجمع الذي بالكل ذي سبع نغمات

6 ـ الجمع الذي بالكل والأربع المحتوي على إحدى عشرة نغمة.

7 ـ (. . . .)

في ضوء هذا، سنعتبر تركيب مقطوعات (أحد عشر كوكباً. . .) شبيهة بنسق الجمع الذي بالكل المحتوي على سبع نغمات، والأربع صاحب الأربع؛ فهي تتكون، إذن، من اثنين من ذي الأربع، وواحد من ذي الخمس؛ والمقامات الإغريقية سبعة، إلاّ أننا سنختار أربعة منها؛ هي المكسوليديّاني، والليدِياني، والفريجياني، والدورياني.

يبتدئ الميكسوليدياني (سي)؛ والليدياني بـ(ضو)، والفريجياني بـ(ري)، والدورياني بـ(مي)؛ يتألف الأول من:

نصف طنين + طنين + طنين
(الـذي بـالأربــع)

نصف طنين + طنين + طنين + طنين
(الـذي بـالـخـمـس)

وتكوين الثاني، هو:

طنين + طنين + نصف طنين
(الـذي بـالأربــع)

طنين + طنين + طنين + نصف طنين
(الـذي بـالـخـمـس)

وتركيب الثالث، هو:

طنين + نصف طنين + طنين
(الـذي بـالأربــع)

طنين + طنين + نصف طنين + طنين
(الـذي بـالـخـمـس)

وبنية الرابع:

نصف طنين + طنين + طنين + طنين
(الـذي بـالـخـمـس)

طنين + نصف طنين + طنين
(الـذي بـالأربــع)

تنبئ بداية السلم (سي) بأننا تبنينا السلم الصغير الذي يتسم بلحن ذي طابع حزين؛ وإذ الأمر هكذا، فإننا نقدم للقارئ الرباعيات المنقوصة الآتية:

سي، ضو - ري - مي

مي - فا - صول - لا
لا - سي (م) - ضو - ري
ري - مي (م) - فَا - صول
صول - لا (م) - سي (م) - ضو
ضو - ري (م) - مي (م) - فَا
فا - صول (م) - لا (م) - سي (م)
سي (م) - ضو (م) - ري (م) مي (م)
مي (م) - فا (م) - صول (م) - لا (م)

بناء على مقترحات الموسيقى المقامية هذه، فإننا تَبَنَّيْنَا المقام الصغير الدال على الحزن والعجز، والذي جزأناه إلى رباعيات منقوصة؛ وقد قدمنا للقارئ مثالاً يوضح له ما إذا كانت الدعوى صحيحة أو سقيمة؛ وهو مقطوعة:

فِي الرَّحِيل الكبيرِ
أُحِبُّكِ أَكْثَرَ. . .

سنجزئها إلى طنيناتٍ، بناء على مؤشرات لغوية متطابقة، أو متماثلة، أَوْ متوازية، وعلى إحصاء التفعلة العروضية؛ هكذا يمكن اقتراح البعد

الأول، أو الطنين الأول:	مي	(في الرَّحِيل	. . . . . . الأصِيلْ).
والثاني:	فا	(خَفَّتِ	. . . . . . في الرَّحِيلْ)
والثالث:	صول	(تَتَذَكَّرُ	. . . . . . الرحيل الكبيرْ • أحبك •)
والرابع:	لا	(لا شَيْء	. . . . . . بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلْ).

تحتوي التجزئة الأولى على إحدى وثلاثين تفعلة نزيد إليها واحدة فيصير الجميع (32)؛ والثانية على (38) نضيف إليها اثنتين (2)، فيكون الجميع (40)؛ والثالثة على (38) تزاد عليها (2) فيصبح الجميع (40)؛ ويبقى للرابعة (15)؛ وعليه، فإن المكتوب/ الصوت هو (32 + 38 + 38 + 15) = 123؛ على أننا سنكمل الأعداد بالبياض/ الصمت؛ هكذا سنضيف تواليأ الأعداد الآتية: (32 + 8) + (38 + 2) + (15 + 5) = 140؛ وهذا العدد يجعل المسافة الزمنية متساوية بين الْبُعْدَيْن ونصفهما.

وإذ أشرنا إلى أن الطنين في الموسيقى العربية والإغريقية يمكن تجزئته إلى أربع مسافات زمنية متساوية، فإننا سنفعل ذلك مكتفين بالطنين الأول:

(1) في الرَّحِيلِ الكبير أُحِبُّك أَكْثَرَ، عَمَّا قَلِيلْ
تُقْفِلِينَ الْمَدِينَةَ لاَ (صَمْتٌ مكمل)
(2) قَلْبَ لِي في يَدَيْكِ، ولاَ دَرْبَ يَحْمِلُنِي فِي الرَّحِيلِ الكبيرِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ
(3) لاَ حَلِيبَ لِرُمَّانٍ بِشُرْفَتِنَا بَعْدَ صَدْرِكِ. خَفَّ النَّخِيلْ (صَمْتٌ مكمل)
(4) خَفَّ وَزْنُ التِّلاَلِ، وَخَفَّتْ شَوَارِعُنَا فِي الأصِيلْ (صمت مكمل)

معنى هذا أن المكتوب الشعري يمكن أن يتألف مِنْ رُبعي طنين، أو ثلاثة، أو أربعة (طنين)، أو طنين مزيد بربع، أو بنصف (ثلاثية صُغرى)، وطنين، وثلاثة أرباع، وطنينان (ثلاثية كبرى)، وطنينان وربع، وطنينان ونصف (ذو الأربع)، وبناء عليه، فإن جزئي طنين يمكن أن يكوّنا لحناً، وإذا ما كان هناك نقص في أحد الأجزاء، فإنه يتمم بالصمت؛ كل هذا يجعل الموسيقى المقامية تُتِيحُ فرصاً للشاعر وللمحلل كثيرة، إذ لا تلزمه بنمط محدد من الأبعاد؛ إذ «البعد» قد يكون نصفي طنين، أو ثلاثة، أو طنيناً، ثم ما هو معروف من ثلاثيات، ورباعيات، وخماسيّات، وجموع، مثل الذي بالكل مرة واحدة، والجمع الذي بالكل مع الذي بالأربع، والجمع الذي بالكل مع الذي بالخمس. . . والجمع الذي بالكل مرتين؛ كما أن مظاهرها متعددة تعبر عن خصال وصفات متنوعة، مما أفاض فيه الفلاسفة والموسيقيون من الإغريق والعرب.

ب ـ الموسيقى التوافقية

كانت الموسيقى التوافقية إعادة قراءة تركيبية للتراث الإغريقي الرماني؛ فاختزلت المقامات المتعددة إلى مقامين (سلمين) كبير، وصغير؛ وليست قطيعة مطلقة؛ ومع أنها توافقية عمودية، فإنها لم تبعد بصفة نهائية البعد اللحني الأفقي؛ إذ بقيت التقابلات بين الثقل/الحدة؛ والارتفاع/الانخفاض؛ والقوة/الضعف، مكونات أساسية فيها؛ وقد تحدثنا مراراً عن التوافقات، لكننا سنذكر ببعض المبادئ الأولية؛ أهمها تآني الأصوات، أو القضايا؛ وقد وضع الموسيقيون توافقات؛ أهمها: (ضو ـ مي ـ صول)؛ وهو يتألف من ثلاثية كبيرة، وخماسية تامة؛ و(ري ـ فا ـ لا)؛ و(مي ـ صول ـ سي)؛ واقترحوا لها درجات ثمانيَ: (I - II - III - IV - V - VI VII - VIII) وجعلوا (I - IV - V) أساسيات كوامل؛ و(II - III - VI) ثانويّاتٍ صغائر؛ و(VII) ناقصة؛

على أن المحط التابع لبنية المقطوعة، ومداها، بذلك كانت منه أنواع، وكانت هناك اختلافات بين المختصين في تحديد الطرفين، أو الأطراف التي يكون فيها. هناك محط كامل:

(I - V - I)، أو (V - I)؛ ومحط ناقص: (I - V)؛ ونصف المحط: (IV - V؛ والمحط الخادع: (V - VI)؛ والمحط الكنسي: (I - V).

بناء على هذه المعطيات، فإننا سننظر في المقطوعات الإحدى عشرة لنرى العلائق فيما بينها معتمدين على ترقيم الشاعر نفسه:

(I سي) ـ (II ـ ضو) ـ (III ـ ري) ـ (IV ـ مي)

في المساء الأخير ، كَيْفَ أكتبُ ، لِي خلف السّماءِ، أنَا وَاحِدٌ

على هذه الأرض ، فوق السّحَابِ؟ ، سَمَاءٌ... مِنْ مُلُوكِ النِّهَايَةْ

(V ـ فَا) (VI ـ صول) (VII ـ لا) ، (I ـ سي)

ذَاتَ يَوْمٍ، سَأجْلِسُ، للحقيقةِ وَجْهَانِ ، مَنْ أَنَا... ، كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً

فَوْق الرَّصيفْ ، والثلج أسْوَدُ ، بَعْدَ لَيْلِ الغريبةْ ، أَيُّهَا الْمَاءُ

(II ـ ضو) (III ـ ري) (IV ـ مي)

في الرَّحِيلِ الكبير ، لاَ أُرِيدُ مِن الْحُبِّ، الْكَمَنْجَاتُ.

أحِبُّكِ أَكْثرَ... ، غَيْرَ الْبِدَايَةَ ،

واستثماراً لِمَا وَقَعَ، فإن أنواع المحط في القصيدة تكون كالآتي:

(I - V - I)، و(I - V) ـــ (المحط الكامل)

$(V - I_6)$ ــــــــــ (المحط النَّاقص)

(IV - V) ــــــــــ (نصف المحط)

(I - IV - I) ــــــــــ (المحط الْخَادع)

(IV - I)، أو $(I - II_6)$ ـــ (المحط الكنسي)

تبتدي (I) بالحديث عن الموضوعة الأساسية التي هي نهاية وجود الحكم في الأندلس في نغمة بطيئة حزينة استسلامية، وحددت (II) مدار الموضوعة الذي هو غرناطة التي كان فيها كل ما هو جميل من أناس وطبيعة، وحدائق، وطيور، وموسيقى، وغناء؛ لكن كل ذلك أصبح من قبيل الحنين، والذكريات.

غَرْنَاطَةٌ لِلْغِنَاءِ فَغَنِّي!

وصورت (III) فقد المملوك، وتبدل الأحْوَال، فصار من كان بغرناطة مثل

طيور مترحلة ليس لها أعشاش تأوي إليها، ومثل آدم الذي ارتكب الخطيئة فَطُرِدَ مِن الجنة، وعبرت (IV) عن «معاهدة التيه»، وعن الزفرة الأخيرة، وعن الاجتثاث الأخير، جزاء على تقصير المسلمين، وتفريطهم، وتهاونهم؛ إنه التَّأمين، وَبَيَّنَتْ (V) فقدان كل شيءٍ للغفلة، وعدم الاحتياط من مكر التاريخ، ففعل فعلته، لكنه لم يقض على آثار خالدة مخلدة، وأوضحت (VI) إبرام العرب «معاهدة اليأس»، وتوقيع «ميثاق التيه، واسْتِعْجَال «لحظة الاخْتِضَار».

يبلغ التوتر أقصاه في (VII) بالسؤال عن الذات، والهوية، والانتماء، المفقودة، لِلْهَلَع الذي أصيب به المسلمون، والعرب، والذهول الذي غَمرهم، بحيث إنهم صاروا فاقدي الوعي، والتمييز؛ هكذا ساروا يتمنون الموت، بَدَلاً من هذه الحياة، ولا حياة، وأي موت أفظع من أن يعود الإنسان إلى هذه الدنيا مجرد كائن تافه مشرد متسكع جالس على الأرصفة، بعد ما كان له ماض باذخ تحدثت عنه الجغرافيا، والتاريخ (VIII)، والبواخر، والمياه؛ إن هذا الماضي هو قيثارة الحضار العربية الإسلامية الخالدة؛ وإذ نادى الرحيل بالفراق (IX)، فإن الإنسان العربي الإسلامي خلق ألوفاً شغوفاً بأرضه، وعرضه، محبّاً لمغانيه، ومدارج صباه؛ قلبه هو الكون بكل ما فيه، وهو وطنه، أو الوطن قلبه؛ فإذا طرد من الأرض غادر الحياة إلى الممات.

الإنسان العربي الإسلامي يدين بدين الحب؛ إنه لا يريده إلا هو (X)، بما يقتضيه من تغريد للورقاءِ، وتنغيمات الموسيقى، وتشكيلات الأزهار، وكل لذائذ العيش..؛ هذه المحبة هي ما بعد البغضاء، والشحناء:

وَقَلِيلٌ مِنَ الأَرْضِ يَكْفِي لِكَيْ نَلْتَقِي، وَيَحُلُّ السَّلَامُ.

ضاعت الحضارة، والتاريخ بخروج العرب، ورحيلهم، وتيههم في الآفاق، فَعَمَّت المآسي والأحْزَان فعُزفت ألحان الوداع الأخير (XI) للعرب، وألحان الاستقبال لِلْوَافِدِين، وألحان التَّهدِيد، والوعيد للمفرطين:

الْكَمَنْجَاتُ تَتْبَعُنِي، هَهُنَا وَهُنَاكَ، لِتَثْأَرَ مِنِّي

الْكَمَنْجَاتُ تَبْحَثُ عَنِّي لِتَقْتُلَنِي، أَيْنَمَا وَجَدَتْنِي

تلك هي ألحان وتوافقات القصيدة؛ وهي عبارة عن رباعيات:

(1) المساء الأخير - الكتابة فوق السحاب - لف السماء - لك النهاية

(مي) (فَا) - (صول) (لا)

(2) ملك النهاية - الجلوس فوق الرصيف - وجها الحقيقة - من أنَا؟

(لاَ) - (سي (م)) - (ضو) - (ري)

(3) مَنْ أنَا؟ - كُنْ لِجيتَارَتِي - في الرحيل الكبير - لاَ أريد

(ري) (مِي (م)) - (فَا) - (صول)

(4) لاَ أُريد - الكمنجات - بياض - وَجْهَا الحقيقة.

(صول) (لا (م)) - (سي (م)) - (ضو)

(5) وجها الحقيقة - مَنْ أَنَا؟ - كُن لِجيتَارَتِي - في الرحيل.

(ضو) - (ري(م)) - (مي(م)) - (فَا)

(6) في الرحيل - لا أريد - الكمنجات - بيـاض

(فا) (صول (م)) - (لا (م)) - (سي (م))

(7) بياض - وجه الحقيقة - من أنا - كُنْ لجيتارتي

(سي (م)) - (ضو (م)) - (ري (م)) - (مي (م))

(8) كُن لجيتارتي - في الرحيل الكبير - لا أريد - الكمنجات

(مي (م)) (فَا (م)) - (صول) - (لا (م))

وأما التوافقات فهي: ⟵

VIII (سي)	IX (ضو)	X (ري) VIII (سي)
VII (لا)	VII (لا)	
VI (صول)		VI (صول)
V (فا)	V (فا)	
	I (مي)	IV (مي)
III (ري)	III (ري)	
	II (ضو)	
I (سي)		

ويتبيّن منها أن هناك اتصالاً انْحِنَائِيّاً (سي، ضو، ري، مي...) وتكراراً أفقياً (ري ـ ري؛ مي ـ مي ـ مي...) وما يعنينا هنا هو أن هذا الوضع يعكس تشابك المقطوعات وتداخلها؛ وهو ما يُدْعَى في التحليل اللُّغوي بـ(التناص)؛ وهكذا يصير أكثر ضبطاً حتى يمكن أن يستثمره الشاعر، أو الكاتب في تأليفه، ومحلل الخطاب في تفكيكه للنصوص. نعم، إن الإبداع الشديد التعقيد يمكن أن يتأبَّى عن القوانين الرياضية المنطقية الصَّارمة مثل هذه؛ على أنه يمكن التواصل معه بلطف حتى يُسْلِسَ القياد، شأنه شأن السمفونيات الراقية.

جـ ـ التسلسلية

قد لا يقبل بعض القراء هذا التحليل المؤسس على التوافقات، والتشابكات، وإنما يميل إلى استقلال كل مقطوعة عن أخرى؛ وأَخْذاً لهذا الاعتراض بعين الاعتبار، فإننا سنقدم بعض الأدلة التي يمكن أن يستند إليها؛ لاحظنا قبل أن التأليف الموسيقي الموروث عن الإغريق لم يمت بصفة نهائية، وإنما أعيدت له الحياة، وخصوصاً تجزئة الطنين، بعكس الموسيقى التوافقية التي لها قواعد صارمة. فقد ثار عليها موسيقيو آخر القرن التاسع، وبداية القرن العشرين، وتبنَّوا ما يسمى بـ(اللاَّتوافقية)[17]، بحيث تبنوا اثني عشر نصف متساوية، مما أدى إلى إلغاء الأساس، والوسطى، والمهيمنة.. إلى غير ذلك مما اقترحته مدرسة فيينَّا التي أوجدت تأثيراً في أوربا، وأمريكا؛ هذا النسق الجديد الْمُكَوَّنُ من اثني عشر

(17) اللاتوافقية: Atonalité(y)، انظر: د. صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص. 33-34.

صوتاً تتألَّفُ سلسلة؛ كل صوت منها غير مرتبط بغيره؛ وقد اتسم هذا التيار بخواص ثقافية، وفنية؛ من الثقافية ارتباط الموسيقى/الشعر، كما تعكسه علاقة ديبوسِّي، ومالارميه؛ فقد استوحى ديبوسِّي، من أشعار مالارميه موسيقى تقوم على الأحلام، وتداعي الصور، والذكريات، واقتباس أصوات طبيعية، مثل هدير البحر، وهديل الحمام، وحفيف الأشجار.. واستعمال السخرية، والتعبير عن الإحساس بالغربة، والحنين اليائس، والشعور بالفوضى... كما أن الشعراء صاروا يقلدون التوليفات الموسيقية، واستعمال مصطلحاتها، والاستيحاء من تصويراتها؛ هكذا، صار الموسيقيون يستلهمون الأشجار، والشعراء يستوحون من الموسيقى[18]. وأما الخواص الفنية فهي:

- استقامة
- الانعكاس
- القهقري
- القلب[19].

د ـ التقليلية

على أن الثورة التجديدية لم تقف عند هذا الحد، بل برز، في سنوات الستين بأمريكا، ثم بأوربا، تيار أسمى نفسه بـ(التقليلي)؛ وهو تيار يشغل المهتمين الآن لتبيان خواصه، وتجلياته، وانتشاره، ووظائفه؛ وأبرز ميادينه التشكيل، والنحت، والرسوم الصناعية، والموسيقى، والشعر؛ فمن حيث الموسيقى، فإنها عادت إلى تآلف الأصوات، وتكرار الجمل، والتراكيب، والاطراد الإيقاعي؛ وأما من حيث الشعر، فإنه جاء ليهدم آداب سنوات الستين والسبعين الذي غلبت عليه الإيديولوجيا، والتعقيد، والاصطناع، ويدعو إلى جوهر الشعر الذي هو اللغة، وتحالفه مع الفلسفة، التي تحولت بدورها إلى فلسفة لِلُّغَة[20].

---

(18) تقدمت الإشارة إلى هذه المعطيات عدة مرَّات.

(19) انظر: الجزء الثاني: نظريات وأنساق، وخصوصاً الفصل الثاني، نسق التراكيب، فقرة (جـ ـ الانتظام بالموسيقى)، و(د ـ توليف النسقين).

(20) انظر مدخل هذا الجزء، وفصلي (الانفراد والاجتماع)، و(الفاء والباء).

بدأ يسود هذا المناخ في نهاية القرن التاسع عشر، ثُمَّ عم خلال القرن العشرين، فنال التجديد كل الفنون؛ ومنها الموسيقى، والشعر؛ وقارئ شعر محمود درويش يجد فيه ملامح من ذلك التجديد بحسب طاقته، وثقافته، وما يسمح به محيطه؛ وهكذا، فقد كتب قصيدته على شكل مقاطع مرقمة من (XI-I)، مما يجعلها شبيهة بالاثني عشر، بحيث إن كل مقطوعة يمكن أن تكون مستقلة قائمة بذاتها تأليفاً، وإمتاعاً، وفائدة، ولا تحتاج إلى المقاطع الأخرى؛ بل يمكن للباحث أن يحدث عكساً كلياً للمقاطع:

XI - X - IX - VIII - VII - VI - V - IV - III - II - I

I - II - III - IV - V - VI - VII - VIII - IX - X - XI

أو أن يبدأ بأي مقطع أراد، ثم يتبعه بمقاطع أخرى في غير ترتيب:

III... - V - VII - IV

واحتفى باللغة من أجل اللغة، وبتكرار التراكيب، وبالاطراد الإيقاعي (وحدة التفعلة).

4 ـ وحدة البناء

قدمنا في الفقرتين السَّابقتين (II) و(III) أن بناء القصيدة الشعرية يَتَقَوَّمُ من دعامتين أساسيتين؛ إحداهما اللغة الطبيعة المتجلية في البنية السطحية، أصواتاً، ومفردات، وتراكيب، وكيفيات تشكل في فضاء ـ زمان معين؛ وثانيهما الموسيقى المسموعة، بما تحتويه من أصوات، وتراكيب، وكيفيات تشكل في فضاء ـ زمان معين والموسيقى المكْتوبة، بما تحتويه من أصوات، وتراكيب، وإيقاعات، وصموت، وتراكيب، وإسْكَاتَاتٍ؛ على أن وراء تجلي البنتين قدرة إيقاعية ذات بنية عصبية في الدِّماغ.

أ ـ الأسس العميقة

لهذا فإننا سنحاول أن نبحث عن الأسس العميقة التي تنبني عليها الموسيقى/ الشعر؛ وهي عديدة: بعضها فيزيولوجي عصبي، وبعضها منطقي رياضي؛ نعني بالفسيولوجي العصبي ما هو موضع نقاش حول العلائق الموجودة

بين باحتي اللغة، والموسيقى؛ وأهم ما هو رائح الآن (فرضية مصدر الإدماج التركيبي المشترك: (SSIRH)) الـ«صَرْح»؛ تؤكد أن هناك باحتين دماغيتين؛ إحداهما يسري خاصة باللغة، وثانيتهما يمنى فيها الموسيقى، لكن هناك مصادر عصبية مشتركة بينهما تجعلهما متفاعِلَيْن أثناء عملية الإدماج للمعلومة، أو التنبُّؤ بها؛ يتم الإدماج حينما تكون هناك مسافة فاصلة شاسعة بين مفردتين/نغمتين، وبناء التنبؤ حينما يتم خرق الانتظار التركِيبِي(21)؛

يمكن توضيح هذا بمقطوعة:

I ـ في المساء الأخِير

على هَذِهِ الأرْضِ

إن هذا العنوان مؤشر يقدح زناد عمليتي الإدماج، والتنبُّؤ معاً؛ على أنه يجب أن يدخل ضمن بنية أعم؛ هي العنوان: أحد عشر كَوْكَباً. على آخر المشهد الأندلسي؛ فـ(I) ينتظر (II. . . XI)، و«في المساءِ الأخير» معالم دالة على الزمان بكل أنواعه: المُطْلَق كالتاريخ، والزمان، والوقت، والأيام. . والمحدد بالنهار، والليل؛ يحتوي النهار على الضحى، والزوال، والعصر، والمغرب، والليل على العشاء، ومنتصف الليل، وَثُلُثَيْهِ، والفجر. . ؛ يكون في النهار الحركة، والعمل. . وفي الليل الأسرة، والنوم، والأحلام. . . و«على هذه الأرض» إشارة إلى الأندلس بما فيها من جبال، وطبيعة. . . وما مَرَّ بها من أحداث مفرحة، أو مؤسية:

«ونَسْأَلُ أَنْفُسَنَا في النِّهَايَةِ: هَلْ كَانَتِ الأَنْدَلُسْ

هَهُنَا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلَى الأرضِ. . . أمْ فِي الْقَصِيدَة»(22).

إن اشتغال الذهن بالمؤشرات ليس خاصاً باللغة، لكنه عام في كل الأعمال الإنسانية المستكشفة؛ ذلك أن التحليل الموسيقي، أو التحقيق الأمني، يعتمد على المؤشرات أيضاً، مثل نغم مَّا. . ؛ وهكذا فإن المستمع المرتاض السَّمْع

---

(21) Aniruddah D. Patel, «*Language, and The Brain: a Resource - Sharing Framework*», Cambridge University, 2007, pp. 2-42.

(22) ديوان محمد درويش، ص. 475-476.

على الموسيقى يتخذه منطلقاً لتحديد السلم، والمُحَقِّقُ المتمرس يجعله بداية للبحث عن المجرم. . ؛ وما كان ليكون هذا التماثل لَوْ لَمْ تكن **المصادر العصبية مشتركة.**

من الأسس العميقة المشتركة أوليات رياضية منطقية محكومة بخاصتين أساسيتين؛ هما التناسب، والتقابل؛ يعني جذر (ن، س، ب) القرابة الدموية، والقرابة الاجتماعية المتعددة من مصاهرة، وولاءِ، ودخول؛ ويدل مجازياً على التناسب الجمالي الذي يتجلى في الموسيقى، وفي الشعر، وفي الهندسة، وفي التشكيل؛ وإذ التناسب لا يعني التطابق، وإنما هو تماثل، أو مضاهاة. . أو تشابه فإن هناك درجات، أو درجة، من التقابل بين الطرفين، أو الأطراف التي يتكون منها التناسب. توضيحاً لهذا سنرسم تخطيطاً يُبَيِّنُ تلازم المفهومين، رامزين إلى الأول بـ(+)، وإلى الثاني بـ (ـ)، وبـ(±)، و(+) إلى شَوْبِ الأطراف . ـ

4 − 3 − 2 − 1 − 0 − 1+ − 2+ − 3+ − 4+

طرف – طرف – طرف – طرف – وسط – طرف – طرف – طرف – طرف

$\mp \quad \mp \quad \mp \quad \mp \quad - \quad 0 \quad + \quad \pm \quad \pm \quad \pm \quad \pm$

بناء على هذا يمكن أن يقال: نسبة ($\underset{4+}{+}$) إلى ($\underset{4-}{\mp}$) كنسبة ($\underset{3+}{\pm}$) إلى ($\underset{3-}{\mp}$)..؛

سيكون تمثيلنا لهذا من:

II كيف أَكْتُبُ

فَوْقَ السَّحَابِ؟

«كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحَابِ وَصِيَّةَ أَهْلِي؟ وَأَهْلِي

يَتْرُكُونَ الزَّمَانَ كَمَا يَتْرُكُونَ مَعَاطِفَهُمْ فِي الْبُيُوتِ، وأَهْلِي

كُلَّمَا شَيَّدُوا قَلْعَةً هَدَمُوهَا لِكَيْ يَرْفَعُوا فَوْقَهَا

خَيْمَةَ لِلْحَنِينِ إِلَى أَوَّلِ النَّخْلِ. أَهْلِي يَخُونُونَ أَهْلِي
فِي حُرُوبِ الدِّفَاعِ عَنِ الْمِلْحِ. لَكِنَّ غَرْنَاطَةَ مِنْ ذَهَبْ»[23].

● **التناسبات**

(1) **تكرار**: أهلي ـ أهلي ـ أهْلِي ـ أهلي؛ يتركون ـ يتركون

(2) ـ **تداع**: **الحقل الدلالي**: الذهب، الفضة، الحرير، التطريز، وتر العود،

ـ الكتابة ← الوصية.

ـ الخيمة ← النخل.

(3) **التشبيه**: كَمَا؛ السحاب ← الصفحة؛ الزمان ← المعاطف.

(4) **الترابط**: كُلَّمَا (س) ← (س، أو، ص).

(5) **التوازي**: أهلي يتركون الزمان ← أهلي يخونون أهلي.

● **التقابلات**:

(1) الواضحة: شَيَّدُوا/ هَدَموا؛ القلعة/ الخيمة؛ الوفاء/ الخيانة

(2) **المضمرة**: الحضارة/ البداوة؛ الجد/ الهزل؛ الماضي/ الحاضر؛ العرب/ الأعْرَابُ.

إذا كان الجذر واحداً، فلا غرابة أن تكون الجذوع متماثلة؛ هكذا تشترك الموسيقى، واللغة في آليات التناسب، مثل التكرار، والمماثلة، والتّوازي، وفي آليات التقابل، مثل التّضاد، والتنافر، والتناقض. . أيضاً؛ ذلك أن كلا هذه المفاهيم وظفت في تأليف الموسيقى وتحليلها، توظيفَها في التركيب اللساني، وفي تحليل النص، والخطاب[24]؛ وقد استعملت هي نفسها فكانت مفاهيم راحلة[25] أحياناً، أو وضعت بَدَلَهَا مفاهيم خاصة بالميدان أحياناً أخرى؛ ذلك أن

---

(23) المرجع المذكور، ص. 477-478.

(24) See, F Leardahl, Jackendoff, *op. cit.*, pp. 52-54.

(25) انظر المدخل، وخصوصاً مفاهيم التشاكل، والتحويل، والنواة، والخلية. . .

الخطاب يعتمد على اللغة الطبيعية، والموسيقى تستند إلى العلامات التواطئية؛ وتبعاً لهذا، فإننا سنقدّم للقارئ بعض مفاهيم أهل اللسان الخاصة بميدانهم، وبعض مفاهيم محللي الموسيقى المتداولة فيما بينهم في مرحلة أولى، ثم نعقد مقارنات بين نتائج الميدانين، حتى يتمم محلل الخطاب ما يراه من نقص في عتاده المفهومي التحليلي في طَوْرٍ ثَانٍ.

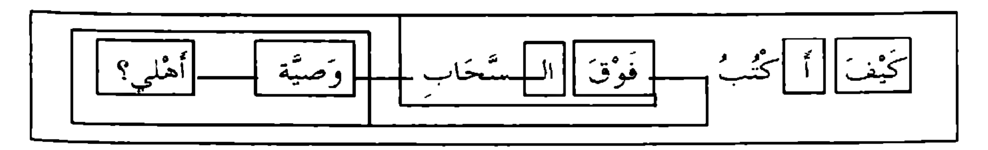
تتأسس اللغة الطبيعية على العلائق التوليفية فيما بين عناصرها، من أصوات، وأدوات، ومفردات، ومجازات، ومقومات مَعْنَوِيَّة تُوَصِّلُ الكلمات، وتربط بينها. وإذْ تعرضنا للأصوات، ورمزيتها، وإلى ما يجوز فيه التركيب، وما يمتنع، فإننا الآن نشير عابرين إلى المكونات الأخرى.

- **الأدوات**[26]: أدوات التعريف التي هي الضمائر المتصلة، والمنفصلة، مثل: أنا، ونحن، وأنتم، وأنتن، وهما، وهن؛ ولهم، ولَنَا، وعليكم...؛ وهي أداة التعريف، مثل الـ..؛ وأدوات العطف، مثلك لكن، وبلى، وحتى، وثم، و(ف)..؛ وأدوات التعليل: لِـ، وكي، ومن أجل..؛ وأدوات الْجَرّ كـ في، وبِـ، ومِنْ، وَعَلَى...

- **الإضافة**: إضافة اسم ظاهر إلى اسمٍ ظاهر، أو ظاهر إلى ضمير..

- **الشرط والجزاء، والسؤال والجواب، والاستثناء**: كيف؟ متى؟ أين؟ لَوْ، وَلَوْلاَ، وإِنْ... وخَلاَ، وَعَدَا، وَحَشَا... وإِلاَّ...

ولتوضيح بعض ما تقدم، فإننا نكتفي بالمثال الآتي:



- **المقومات**:

ـ كيف: أداة استفهام عن الحال + (التعجب) + (الاستنكار) + (النفي) + صَادِرٌ عَنْ حَيٍّ.

---

(26) تراجع كتب النحو، والبلاغة.

ـ **أَكْتُبُ**: فعل مضارع + مسند إلى ضمير المتكلم + أثَرٌ + بآلة + على مستنِدٍ + محركة بِحَيٍّ.

ـ **فوق**: ظروف مكان + عال + بالنِّسْبَةِ إِلَى . . . + (حَيّ).

ـ **ألْ**: أداة تعريف + (إشارية).

ـ **سَحَاب**: غَمَامٌ + سَاتِرٌ + عَالٍ + بالنسبة إلى الإنسان (حيّ).

ـ **وَصِيَة**: اسْم + مَكْتُوبٌ + لِفَائِدَة حَيٍّ + ذو أهَمِّيَّةٍ.

ـ **أهْل**: جماعة + حي + بالنِّسْبَةِ إِلَى + (حَيٍّ).

ـ **لِي**: مِلْكٌ + لِحَيٍّ[27].

المقومات الجامعة: الحياة، والتكلم عَن الذَّات، والكتابة، وظرف الزمان، والمكان، وأهمية الكاتب، والمكتوب، وتفاهة المكتوب إليه؛ على أن جامع الجوامع هو الإيقاع (فَاعِلَنْ).

وعليه، فإن التراكيب اللغوية المعتادة عبارة عن سلسلة من العلائق المتعددة الأنواع، بحيث إن كل كلمة فيها لها دورها، سواء أكانت حرفاً أم أداة، أم اسماً أم فِعْلاً؛ وبهذا، فإن التحليل بالْمُقوِّمات يجب أن يشمل كل الكلم، وأن لا يقتصر على الكلمات المليئة، وأن يتجاوز المنطوق المحسوس إلى مُؤَطِّرِهِ المجرد الذي هو الإيقاع، وإلى غير المنطوق، والمكتوب أي إلى الصمت، والبياض؛ استخلاص المعنى، والدلالة، هو نتاج كل أولئك[28].

يتبين من كل هذا أن المكون اللغوي له خصوصِيَّاته، وكثير الثراء شديد التعقيد؛ هناك أقسام الكلم، وكل قسم يحتوي على أعداد هائلة من المكونات؛ وهي ناتجة من التداول الاجتماعي والثقافي، والعلمي. يوحي هذا الوضع، بل يقرر، أن لا علاقة بين الموسيقى، والشعر. فشتان ما بينهما! قبل مناقشة هذا الاعتراض، فإننا نقدم لمحة موجزة عن كلم الموسيقى، وتركيبها، ودلالتها.

---

(27) أشرنا مراراً إلى التحليل بالمقومات؛ والمقومات الْمُحَايَثَة مثل (+ حي) بالنسبة للإنسان؛ وسياقية مثل (+ شاعر)، أو (+ ذو أهمية) لـ «وصية».

(28) هذا توسيع لنظرية التحليل الشعري التي سعينا إلى البرهنة عليها.

ب ـ وظائف

ليس في الموسيقى أدوات وظروف، وإضافة، وشرط، وجزاء، وضمائر، وإشارات، وأسماء أعلام، مثلما في اللغة[29]، لكنها تملك أدواتها الخاصة للوصل بين أنغامها أدق مما في اللغة؛ وهي أنواع عديدة، منها ما هو رياضي منطقي كما هو شأن توليف الأبعاد والتوافقات[30]، ومنها جسور، ووصلات لحنية إيقاعية، مثل النوافل[31]، والتَّوْطِئَات[32]، والأزمنة المضادة[33]، ومنها المرددات.

يجد القارئ للكتب الموسيقية القديمة حديثاً عن الانتقالات، أو التحويلات، من مقام إلى مقام، كأن تكون من الليديَاني إلى الضورياني، أو الفريجياني، أو الميكسوليدياني[34]؛ وهي مقامات متجاورة تسهل الانتقال بكيفية سلسة متناسبة لا تنفر الأذن من سماعه؛ على أن ما قعَّد الانتقالات، ووسع مفهومها، هو النظرية التوافقية[35]، لأنه يقوم بدور أساسي في البناء السوناتي، والسمفوني؛ وهي ثلاثة أنواع: الانتقال الطبيعي الذي يتحقق بتوافق محوري يستعمل أنغاماً مشتركة بين مقامين، ويوصل بينهما؛ وعليه، فلكي يَتِمَّ التحويل، فإنه يجب أن يكون هناك توافقان على الأقل ينتميان إلى المقام الجديد: توافق المهيمنة متبوع بتوافق الأساسية؛ أي محطة كاملة: (I - V - I).

IV - V - I

والثاني هو الملون بحيث يكون توافق المنطلق غريباً على المقام الأصلي، لأنه تعرض إل تغيير عَرَضي بزيادة، أو نقص، نصف طنين؛ وهكذا، فإن توافقاً مثل (مي ـ صول مزيد ـ مي) لا ينتمي إلى السلم الأصلي (ضو) الكبير الأصلي؛ وأما المترادفة، فهي أن الانتقال من سلم إلى آخر يحصل باستعمال توافق يؤول

---

(29) هذا رأي كثير من الباحثين في مدى العلاقة بين اللغة والموسيقى.

(30) مثل الإبدال، والقلب، والعكس.

(31) النافلة: Anacrusis (E) Anacrouse (FR).

(32) تأخير النبر (وصلات): Syncopation (E) Syncope (FR).

(33) الزمن المضاد: Contre-Temps.

(34) Aristide Quintilien, *La Musique. Traduction et Commentaire de François Duysinx*, Droz, Genève, 1999, pp. 59-70.

(35) استفدت من دروس الأستاذ أحمد عيدون في هذه المسألة من الناحية الموسيقية الصرف.

نائباً عن التوافق الأول؛ وهكذا، فإن توافق (فَا ـ سي ـ ري ـ صول) يرادف (أو يعادل) (مي مزيدة ـ سي ـ ري ـ صول).

إن الشاعر ليس مؤلفاً موسيقياً يخطط بِقَصْدٍ لأنواع الانتقال كما قنن لها التوافقيون؛ لكن الغريزة الموسيقية التي لديه جعلت أنواعاً منه تبرز واضحة في مقطوعاته الشعرية؛ هكذا يمكن عَدُّ مكررات دائريّات من النوع الطبيعي؛ وبنيتها:

أ ب، أ جـ، أ د. . . أ ب، أ جـ، أ د، أ هـ. . .

(في المساء (في المساء (أعرف). . . (أعرف). . .

الأخير. . . الأخير). . . الأخير). . . (سوف). . . (سأخرج). . . (سأخرج). . . (سأخرج).

وأما ما يماثله، فهو ما ورد في (III). لِي خلْفَ السَّماءِ سَمَاء)؛ فهي تحتوي على:

بداية: (لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءٌ).

انتقال: (لَكِنَّنِي لاَ أَزَالُ. . .).

المحطة: (. . . غريباً عن الشام والأندلس).

ثُمَّ

بِداية: (هذه الأرض. . .).

انتقال: (وَلَكِنَّ هذا. . .).

المحط: (فاطردوني. . . مَعَ لُورْكا).

ولعل الملوَّن يظهر في مقطوعة (II). كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحَابِ؟)؛ فقد تحدث في البداية عن سلوك الأعراب، وأفعالهم، وبداوتهم، ثم ينتقل فجأة بـ(لكن) يتكلم عن نقضيهم؛ وهو حضارة غرناطة[36]؛ وأما المترادف فهو السائد في الشعر، إذ يمكن الانتقال من قول إلى قول بآلياتٍ عَدِيدَة؛ منها

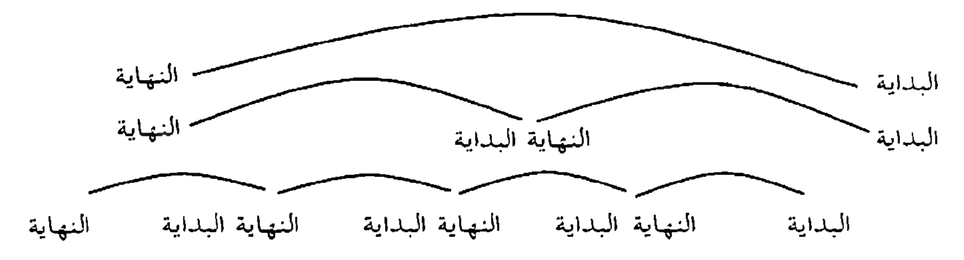
(36) يمكن اقتراح موازنات بين دراسات الحجاج، وبين الموسيقى؛ ونعتقد أن كلاًّ منهما سيفيد الآخر؛ وخصوصاً أدوات الاستدراك، والإضراب، والعطف. . . والاستثناء.

التماثل، والتوازي، والتشابه، في التراكيب، وفي المعاني[37]:

ادْخُلوا ←—— اشْرَبُوا

اسْتَسْلِمُوا ←—— نَامُوا

يتبين مما سبق أن البداية البنيوية، والنهاية البنيوية (المحط) لهما دور كبير في إقامة هيكل الألحان؛ ويتخذ هذا الهيكل الشكل الآتي:



كل المقطوعات من النوع الأول؛ و(للحقيقة وجهان) من النوع الثاني، و(لِي خَلْفَ السَّماء سَمَاءٌ) من النوع الثالث[38].

لقد رأى القارئ أن هناك انتظاماً عميقاً يربط الشعر بالموسيقى؛ وما حققه هو البنية العصبية المشتركة التي ولدت آليات منطقية رياضية مجردة تجلت فيما أسماء بعض فلاسفة العلم، والمناطقة بالنظريات الشعبية، وبالمنطق الطبيعي؛ إنها وراء كل فعل بشري (وحيواني)، إلا أنها تتطور، وتتجلى، بحسب ما هو مخصص لها من وظائف في هذا الكون؛ لهذا، فإن هناك وظائف مشتركة بين الموسيقى، واللغة، لكن هناك اختلافاً أيضاً؛ بناء على هذا التصور سنبحث في دلالات، ورموز القصيدة.

5 ـ دلالات

يمكن تجزيء القصيدة إلى حركات:

(1) تتكون من: المساء الأخير، والكتابة فوق السَّحاب، وخلف السماء، وواحد من ملوك النِّهَاية.

---

(37) نقترح أن تكون المقومات السياقية من هذا النوع (Classèmes)، وأدوات التشبيه، والاستعارة، وإيحاءات الأصوات، المقايسة.

(38) لا ننتظر من الخطاب الشعري أن يكون بمثل هذه الصّرامة الرياضية.

(2) استمرار الحب بعد الرحيل، والقناعة بما تسير، والتأبين، (والأمل والانتظار)

وإذ القصيدة تتحدث عن موضوعة النكبة، فإنه من المتوقع أن تكون هناك صلات بين مكونات الحركات على المستويَيْن؛ المستوى المعنوي/ النغمي/ المنطقي عمودياً، والمستوى اللحني المعنوي أفقياً؛ نلتمس الأول في (X - VIII - VI - I)؛ أو في (X - IX - V - I)؛ والقواعد المنطقية/ الرياضية/ الموسيقية تسمح بالوضعين معاً؛ على أنها يمكن أن تُعَزَّزَ بالتحليل الدّلالي حتى يتبين مقدار الاشتراك والاختلاف؛ وبناءً على المقدار يمكن ترجيح اقتراح على اقتراح؛ وإذ قمنا بالتحليل في مواضع أخرى، فإن الإشارة إلى النتائج تكفي؛ ذلك أن هناك **تداخلاً** بين معاني المقطوعات/ الحركات: (IX - VIII - VI - V) وبين: (XI - III - VII - IV - II) وتطابقاً بين: (X - I)؛ ومهما كانت درجة الاتصال فإنها تدور حول التوافق الآتي: (1) الاستسلام والخروج، (2) اليأس المطلق من العودة، (3) فَقْدُ الهوية، (4) الوفاء.

الأمل
Fa
الشَّتَاتُ
(Mi)
الاتعاظ الشواهد التاريخية
Ré (Ré)
الاستسلام ملك النهاية
(do) (do)
الانتظار سؤال الوجود الوفاء
(Si) (Si) (Si)
الهزيمة خلف السماء
(La) (La)
القناعة بالذِّكْرِ وجهها الحقيقة فَقْدُ الهويَّة
Sol (Sol) (Sol)
استمرار الْحَرْبِ الكتابة فوق السّحاب
(Fa) (Fa)
الجلوس فوق الرّصيف اليأس المطلق
(Mi) (Mi)
المساء الأخير
(Ré)
الاستسلام واليأس
(do)

وأما المستوى الأفقي الذي يتجلّى في طبقة الصوت، وطابعه، وإيقاعه فيستوجب النظر في كل مقطوعة على حدة: (I. الاستسلام. II. فقد غرناطة. III. الخروج. IV. الزفرة الأخيرة. V. الرصيف. VI. الذهول. VII. سؤال. VIII. الانهيار. IX. الرحيل الكبير. X. الوفاء. XI. موسيقى التّشييع. XII. الأمل). والناظم بينها هو تقلبات الزمان، ومكر التاريخ، ومغادرة الأوطان، والعيش في التيهان.

تقتضي الموضوعة أن تُنَمَّى وتطور، لسانياً، ونَغَمِيّاً، وإيقاعيّاً، وتوافقياً، بكيفية تدريجية من وضع إلى وضع في تصاعد إلى الوصول إلى القمة، والبقاء فيها، أو الهبوط منها إلى الحضيض، بناء على الخطاطة المعروفة في الموسيقى التوافقية، بما فيها من أساسية، ومهيمنة، ورجعة إليها: (I-V-I) أو: (V-I). تحتوي (أحد عشر...) على موضوعة هي النكبة، لكن لم يُعَبَّرْ عنها في قصيدة واحدة، وإنما بإحدى عشرة مقطوعة/ شذرة؛ والشذرات تُتِيحُ كل أنواع التداخل، والتقاطع مما لا تظهر معه صيرورة مستقيمة، أو بداية، وقمة، ونهاية؛ حقاً، لقد قَلَّلَتِ الشذرات من وجود الزمان الخطي، بل إنها أضعفته كثيراً؛ إذ ليس هناك إلا حديث عن الزمان المطلق، أو عن القرون، أو عن الليل، والنهار.

للتدليل على هذا، فإننا سنختار المقطوعة الأخيرة، ثم نتراجع القهقري؛ يجد القارئ فيها حُكْماً قاسياً على التقصير العربي، إلاَّ أنه يعثر فيما سبقها على تغزل في غرناطة التي كانت تعيش حضارة قلَّ نظيرها. وسنتخذ مضمون هاتين المقطوعتين مؤشراً على انشطار القصيدة إلى موضوعين أساسيين؛ أولاهما صورة غرناطة في المخيال العربي الإسلامي، وثانيتهما دعوى التقصير العربي الإسلامي للدفاع عن الأندلس؛ وهاتان الموضوعتان تتداخلان، ولا تهيمن إحداهما على الأخرى؛ وعليه، فإن المقطوعات/ الشذرات جمعت بين الحديث عن موضوعة عامة تشعبت إلى موضوعات، وبين استقلال بعضها عن بعض، بحيث إن كلاً منها كوكبٌ له بنيته، ومداره، ووظيفته[39]؛ على أن المقطوعة الشذرة: VI المعنونة بـ(للحقيقة وجهات والثلج أسود) يمكن أن تكون القمة، أو البؤرة التي تتجمع فيها المقطوعات الأخرى؛ إذ فيها حديث عن ازدواج المواقف،

---

(39) تعرضنا للشذرات بالتحليل في الفصل الثاني (الانفراد والاجتماع) بهذا الجزء.

والأوضاع، وانقلاب الأحوال، والمواجهة، واليأس، والاحتضار، والتيه، ودوَاعي الهزيمة، والاستسلام؛ إنها سؤال عن تحديد المسؤولية التاريخية المؤدية إلى الكارثة العظمى.

إذا كانت العلائق ملتبسة بين المقطوعات/الشذرات، فإن علاقة التبعية تتجلى في الترقيم: (I، II. . .)، وفي الموضوعة، وفي الإيقاع؛ وهذا الترقيم نفسه يدل على الاستقلالية، وكذلك الفضاء، والعناوين. . ؛ على أن وحدة الإيقاع (فاعلن) تلزمُنا أن نبحث في ماهيته، من حيث قوته وضعفه:

IX X IX VIII VII VI V IV III II I

قوي ـ ضعيف ـ قوي ـ ضعيف ـ قوي ـ ضعيف ـ قوي ـ ضعيف ـ قوي ـ ضعيف ـ قوي

ثم يتشعب كل مكون إلى/قوي/ضعيف. . وهكذا؛ على أننا لن نكتفي بهذا، وإنما علينا أن نفحص هذا الوضع في مقطوعة واحدة؛ ولتكن (IX)؛ وإذ أشرنا قبل إلى بعض معطياتها، فإننا سنركز الآن على ما نراه بؤرة فيها:

«لَيْسَ لِ ي وَطَنٌ غَيْرَه، في الرَّحِيلِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ
أُفْرِغُ الرُّوحَ مِنْ آخِرِ الْكَلِمَاتِ: أُحِبُّكِ أَكْثَرْ
فِي الرَّحِيلِ تَقُودُ الفَرَاشَاتُ أَرْوَاحَنَا، فِي الرَّحِيلْ
نَتَذَكَّرُ زِرَّ الْقَمِيصِ الَّذِي ضَاعَ مِنَّا، وَنَنْسَى. . . »

ما مؤشرات الاعتماد؟ هي الحديث عن الوطن، وعن الروح، وضياع التّاج، وزر القميص؛ وبؤرة البؤرة هي:

فِي الرَّحِيـ(ـلِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ)

لِ أُحِبْـ　　　بُكِ أَكْثَرْ

فَعِلُنْ　　　فَعِلُنْ تُن ← فَعِلاَتُنْ

(قوي)　　　(ضعيف)

إلاَّ أن هذا التحليل عام يحتاج إلى تدقيق أكثر؛ لذلك، فإننا سَنُجَزِّءُ الكلمات إلى مقاطِع[40]:

فِي الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ

فِــرْ رَ حِيــ لِلْــ كَــ بِــيــ رِ أُ حِبْــ بُكِــ أكْــ ثَــرْ[41]

أقصر قصار طويل أقصر قصار طويل قصار قصار أقصر قصار قصار أقصر أقصر

تبين من خلال تحليل (أحد عشر كوكباً) على آخر المشهد الأندلسي أن كل مقطوعة/شذرة لها بنيتها، ومجال تحركها؛ ومع ذلك، فإن تَشَذُّرَهَا لا يزيل عنها سرديتها، واتصالها، وتعبيرها عن موضوعة رئيسية، وموضوعات فرعية، إلا أن التعبير لم يتم بكيفية تقليدية: نواة، فتطوير، فتركيب؛ لذلك، فقد استندنا إلى تصورات عدة تراعي الأفقية، والعمودية معاً؛ أي اللحن، والتناغم.

6 ـ رموز

اتخذت المقطوعات تاريخ الأندلس منطلقاً للتعبير عن آراء تاريخية، وسياسية، وفلسفية، وجمالية بأسلوب رمزي؛ لهذا، فإنّنا نقدم بعض الإشارات التاريخية التي اتسم بها الحكم العربي الإسلامي بالأندلس، ثم نقفّي على آثارها بالتحليل الرمزي.

افتتح المسلمون، والعرب الأندلس في نهاية القرن الهجري الأول؛ وكان على رأسهم طارق بن زياد الذي سميت جزيرة باسمه، ثم تصارعت على الحكم إمارات، فدولة بني أمية، فالطوائف، فالمرابطون، فالموحدون، فبنو الأحمر

---

(40) لم نسر في المعالجة إلى نهايتها، فقد فعلنا ذلك في الفصول السابقة.

(41) الفرق بين زمن (فِرْ، لِلْ، حبّ، أكْ، ثَرْ) يحتاج إلى آلات قياس؛ لهذا، فإن ما فعلناه مؤسس على بعض المعطيات اللغوية: (فِرْ - حِبّ) وهذا مقطع قصير؛ و(أكْ) أقوى من (لِلْ - ثَرْ) باعتبارهما صوتين مائِعَيْنِ.

الذين كانوا آخر من حكم الأندلس؛ وقد ترك الحكم الإسلامي فيها حضارة راقية تتجلى في الآثار الشاهدة، مثل مسجد قرطبة، وقصر الحمراء، وجنة العريف. . . وفي أعمال ابن حزم، وابن رشد، وابن الخطيب السلماني، والشاطبي. . وفي موسيقى، وفي أشعار ما زالت متداولة إلى يومنا هذا. . وفي سياسة للحكم كانت نموذجاً يُحْتَذَى، وما فَتِئَتْ تُسْتَلْهَمُ. وقد اختلفت الآراء في أسباب الهزيمة الماحقة؛ مِنَ الباحثين من رَدَّ ذلك إلى الإهمال، والتقصير، وسوء التدبير، وإلى عدم الالتزام بتعاليم الدِّين الإسلامي الحق. . ؛ ومنهم من أرجع ذلك إلى اختلال في موازين القوى التي صارت راجحة لفائدة العالم الغربي الذي عرف نهضة كانت أصْدَاؤُها تتردد في العالم الإسلامي، كما سجل ذلك ابن خلدون في المقدمة(42).

استند محمد درويش إلى هذه التجربة التاريخية الواقعية، وإلى حكاية يوسف الواردة في التوراة، ثم في القرآن، ليعبر بها عما يشابهها من أوضاع العالم العربي الإسلامي المعاصرة، مثل القضية الفلسطينية، وعلائق العرب، والمسلمين، فيما بينهم. لقد كان العنوان أول مؤشر لقدح زناد التأويل؛ ذلك أن أحد عشر كوكباً، والشمس، والقمر، التي رآها يوسف في منامه، وحكاها لإخوته، كانت مصدر محن، وأهْوَالٍ عاناها الرَّجل؛ لكنه تغلب عليها، فانتصر انتصاراً؛ وقد صارت رؤياهُ، ورموزها، وتأويلاتها، مَدَارَ الأعمال الإبداعية، لتبيان جوهر الطبيعة البشرية، بما فيها من أهواء، وعواطف، وإبراز التجارب القاسية التي يكون لها دور كبير في تقوية الشخصية، والتغلب على الصّعاب؛ كما أن أوضاع فلسطين متماثلة مع ما مَرَّ به التاريخ الأندلسي؛ العنوان، إذن، مؤشر يوجه القارئ إلى ما ستتحَدَّثُ عنه المقطوعات: يوسف، وإخوته: الشاعر، وأهلوه: : الأندلس، ومحنها: فلسطين، وكارثتها؛ إنه تمثيل يكاد يصل إلى درجة البرهان.

إذا كان عنوان (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) مؤشراً على المعاني التي يتحدث عنها الشاعر، فإن عنوان كل مقطوعة أيقونة على مَضْمُونِهَا،

---

(42) نهضة في الهندسة، وفي الموسيقى، وفي الفن، وفي الفلاحة، وفي العلوم العقلية، وفي صنع بعض الأسلحة الجديدة.

كما تدل على ذلك المفردات الأساسية: المساء الأخير، والسَّحَابُ، والسَّمَاء، وملك النهاية، والجلوس فوق الرصيف، ووجهها الحقيقة، وسواد الثلج، وليل الغريبة، ووتر الماء، والرحيل الكبير، وبداية الحب، والكمنْجات؛ إنها مفردات موضوعات شحنت بِحُمُولَةٍ رمزية في تركيب معين، وفي إيقاع خاص.

«المساء الأخير» زمن الرحيل، والذهاب الأبدي الذي لا رجوع بعده، فلا حديث عن الصباح، أو الضحى، أو الظهر. . ؛ إنه يوم القيامة؛ و«السحاب» يستر الشمس، والقمر، والنجوم، فَيَحُولُ بين الشاهِدِ، والْمَشْهُودِ، فَتَتَضَبَّبُ الرؤية، والرؤيا، فينعدم الفكر الثاقب، فيصير الناس غير شاعرين بأهمية الزمان، والمكان، والأشخاص؛ لكنهم يبقون مشدودين إلى زمن النشأة الأولى: فوق السَّحَاب: الفكر الثاقب: : تحت السحاب: الفكر المختلط؛ و«السماء» هي العلو، والارتفاع، والسُّمُوُّ، والرُّقِيُّ، وهي؛ بما فيها، في خدمة الأرض؛ فلا عجب تكون السّماء وسيلة للمحافظة على الأرض؛ لكن الْمَعْنِيِّينَ فَرَّطُوا في الأرض، فخسروا الدين، والدنيا، والفكر، والحاجيات: الفكر: السَّماء: : العمل: الأرض؛ و«ملك النهاية» يوضح ذلك الخسران المبين الذي نتج عنه شتاتٌ في أصقاع الأرض، شَذَرَ مَذَرَ، وانكسار الزمان شظايَا، كما أن توقيع «معاهدة التيه»، كان زفرة العربي الأخيرة: بنو إسراءيل: التيه: : العرب: الشتات؛ و«الجلوس فوق الرصيف» تصوير للغريب الذي تقطعت به السبل، الزَّائِغ النظرات، الْمُجْتَرُّ للذِّكْرَيَات، والأمجاد الغابرة، العائش خريف عمره:

الأمم الأخرى: فصل الربيع: : العرب: فصل الخريف.

الْمُتَسَوِّل : الرصيف : : العربي: الانتظار.

«وجها الحقيقة» تعبر عن ازدواجية الشخص العربي الإسلامي المريض اليائس المأزوم الذي ادلهَمَّت أما عينيه؛ هكذا صار كل شيءٍ أسْوَد لَدَيْهِ؛ وبهذا صار ينكر الواقع، وحقائقه، ويَبْنِي أوهاماً تأويلية ناتجة عن عوامل نفسانية مرضية؛ إذا كان الثلج في الواقع أبيض، فإنه يَرَاهُ أسود بمنظار يائسٍ مَصْدُوم؛ وإذا كانت هناك قوى فعلية جبارة، فإنه لا يرى فيها إلا أشياء مصنوعة من ورق مقوى؛ هكذا تغلب الدجل السياسي، والتخدير الإديولوجي، وقلْبُ الحقائق، على الصدق في القول، وفي العمل، وعلى التحليل العلمي النَّزِيه: السياسي

العربي: المجتمع العربي: : الساحر: المتفرجون؛ و«ليل الغريبة» دليل على العيش في العماء المطلق، والسَّيْر في السديم الْمُطْبِق، كما هو الشأن يوم القيامة، والقارعة، والذهول الأكبر، والغربة الشاملة: فلا قريب، ولا نسيب، ولا صديق: الغربية: الوحشة: : الإنسان العربي: الفزع الأكبر.

«وتر الماء» يتغَنَّى بما تركه العرب من آثار جليلة بنائية وتشييدية، وفكرية، وثقافية؛ «الماء» هو قيثارة الوجود التي تدحض ترهات المبخّسين، وَصَحَاصِح الْمُدَجَّنِينَ الذين اتخذوا أفعال خَلْفِ أضاع الأرض، والكرامة، واتبع الشهوات العارضة، دليلاً للنيل من تاريخ مجيد: المياه: الأوتار: : العرب: التاريخ؛ و«الرحيل الكبير» وقع بالأجساد لا بالقلوب؛ ذلك أن أهم ما لدى العربي قلبه الذي هو مكمن ذكرياته، ومعدن أشعاره، ومَنْبَعُ حبه لوطنه، ولأهله، ولغيره: الإنسان العربي: القلب: : الإنسان الغربي: العقل؛ و«بداية الحب» هي كل شيء لدى الإنسان العربي، فما بالك بالشاعر الذي هو طفل صغير لا تعرف البغضاء لقلبه سبيلاً ! الشاعر محب، وحالم، ولاَعِبٌ: مُحِبٌّ لكل الناس، وحالم بمستقبل أفضل مليءٍ بالْحُبِّ، والأغاني، والأزهار، والعسل المصفى، والبرتقال العذب، وعقود اللآلئ على جيد طويل، وعَابث بِشَذَرَات عقوده التي ينظمها في سلك ذَهَبِيٍّ: الوليد: العبث: : الشاعر: اللَّعِبُ بالكلمات؛ و«الكمنجات» لحن وداع، وتشييع للمثوى الأخير، ولحن خلود لمآثر العرب: الكمنجات: العرب: : الكمنجات: الغجر.

من خلال تأويلنا للكلمات الأساسية في عنوان كل مقطوعة استخلصنا تمثيلاً ذا أربعة حدود في كل واحدة منها؛ ويمكن إرجاعها إلى الموضوعات الآتية: اختلاط التفكير، والكسل، وذهاب الأمْجَاد، والشتات، من جهة؛ وشهادة الماء، والأمجاد، وَالإنسانية، والخلود من جهة؛ أو الشر/ الخير؛ الانكسار/ الانتصار؛ اليأس/ الأمل.

7 ـ تعزيز

إذا كانت عناوين المقطوعات دليلاً على مضامينها، فإننا سنعزز ما استخلصناه من دلالات ببعض المفردات ذات الإيحات الإنسانية؛ وخصوصاً ما يتعلق بالموسيقى، وبالمرأة، وبالْمَحَبَّة.

أ ـ الموسيقى

تحتل الموسيقى مكانة كبرى في قصيدة (اثنا عشر كَوْكَباً. على آخر المشهد الأندلسي)؛ إذ هناك مقطوعتان معنونتان باسمي آلَتَيْن موسيقيتين؛ أولاهما القيثارة (VIII)، وثانيتهما الْكَمَنْجَات (XI)، وهو إذ فعل، فإنه ركّز تاريخ الأندلس الموسيقي منذ زرياب، وابن باجة، ومدرسة إشبيلية، مِمَّا جعلها تحافظ على التراث الإغريقي الفيتاغوري الْمُتَجَلّي فيما يدعى بالموسيقى الأندلسية (الآلية):

ـ كُنْ لِجِيتَارَتِي وَتَراً أَيُّهَا الْمَاءُ، قَدْ ذَهَبَ الْفَاتِحُونْ
وَأَتَى الْفَاتِحُونْ. . .
الكمنجاتُ تَبْكِي عَلَى الْعَرَب الْخَارِجِينَ مِنَ الأندلسْ

وأما ذِكْرُ أَدَواتِ الموسيقى، فهو كثير، مثل الْوَتَر، والعود، والْكَمَنْجَة. . .

ب ـ المرأة

تبوأت المرأة في الأندلس موقِعاً عظيماً؛ وخَيْرُ شاهد على ذلك كتاب طوق الحمامة لابن حزم؛ على أن ما يهمنا هنا هو حضور هذا المناخ في تعابير مقطوعات القصيدة؛ هكذا شخص الشاعر غرناطة، وأَنَّثَهَا فصارت كأنها امرأة أندلسية حقيقية، مثل تلك التي وصفها ابن الخطيب في مقدمة «**الإحاطة**»، بل إن التأنيث نَال الأشجار، والأحجار، والأشياء؛ لقد حضر الجسد، وفتنة الجسد، ونزق الجسد؛ وبهذا الحضور تماهت الأرض مع الْعِرْضِ: غرناطة المرأة العربية؛ والأنثى الإسلامية هي غرناطة.

جـ ـ المحبة

ارتبط الحديث عن المرأة بالمحبة؛ سواء أكانت امرأة حقيقية، أم خيالية، كما هو الأمر عند الشعراء، والمتصوفة. وقد خَصَّص لها المقطوعتان: التاسعة، والعاشرة تحدث فيهما عن الرحيل الذي يجعله يحب غرناطة، ذات الرمّان، والقميص ذي الأزرار، واللؤلؤ الذي يحيط بِجِيدِها، حُبّاً جَمّاً.

كانت الأندلس عبارة عن فضاءٍ مُتْرَفٍ: أناقة في الأكل، وفي الشَّرَاب،

ودماثةٌ فِي الفِراشِ، وتنوع في أصناف الْحُلِيِّ، واللِّبَاسِ: الذهب، والفضة، والحرير.. وشيوع الحدائق المشتملة على أنواع الأزهار، والأشجار التي سمع بين جنباتها هديل الحمام.. وكثرة القلاع، والقصور ذات الْمَرْمَرِ، والرُّخَامِ...

... أَنَا آدَمُ الْجَنَّتَيْنِ، فَقَدْتُهُمَا مَرَّتَيْنِ

فَاطْرُدُونِي عَلَى مَهَلٍ،

واقْتُلُونِي عَلَى عَجَلٍ،

تَحتَ زَيْتُونَتِي،

مَعَ لُورْكَا..

خاتمة

تناولت المقطوعات الصراع المرير الذي دار بين حضارة الشرق، وحضارة الغرب؛ وقد سارت المقطوعات الشعرية مع الروايات التي تحمل الهزيمة لتقصير المسلمين في الدفاع:

لَمْ تُقَاتِلْ لأنَّكَ تَخْشَى الشَّهَادَةَ، لَكِنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ

فاحْمِلِ النَّعْشَ كَيْ تَحْفَظَ الْعَرْشَ، يَا مَلِكَ الانْتِظَارْ

على أنَّ هذا الحكم جائرٌ في حَقِّ أولئك الأجْدَادَ الصَّنَادِيدَ الذين أبْلَوا الْبَلاَءَ الْحَسَنَ للمُنَافحة عن الأرض، والعرض، والهوية، حتى إنه ليمكن القول: إن أديم أرض الأندلس من أجسادهم، بل إن مياه البحر امتزجت بدمائهم؛ وإذْ وقعت الهزيمة، فإنها لم تكن نتيجة تقصير، أو خروج عن الدين الإسلامي، أو انغماسٍ في حياة البذخ، والترف، وفي الاستماع إلى الموسيقى، أو في تشييد القصور، وإنما حَصَلَتْ لاخْتلال موازين القوى بين العالمين الغربي، والشرقي؛ فقد ابتدأت النَّهَضَات الغربية المختلفة الأشكال، منذ القرن الثاني عشر، في الوقت الذي بدأت تخبو جذوة نهضة العالم الإسلامي إلا في بؤر جد معزولة.

إننا لن نحاسب شاعراً فَنّاناً على أحكامه، فهو يختلط لديه ما هو موضوعي بما هو ذَاتِي، وما هو حقيقي بما هو حلم، وما هو واقع بما هو أمل، لكننا لا نقبله من غير الشاعر، وخصوصاً من يحترف التوجيه العقلاني؛ لأن صنيعه هذا يخلق وَعْياً خاطئاً يسير ضد قوانين التاريخ، وَسُنَن العمران البشري، مما يؤدي إلى كوارث أعظم/ وأفْدَح.

وظف الشاعر معلومات متداولة حول تاريخ الأندلس مستعيناً بموروثات رمزيّةٍ: آدم وحواء، ويوسف، وإخوته، للتعبير عن الصيرورة التاريخية في هذا الكون: تداول الأيام بين الأنام، ودوام الأحوال من المحال.

الفصل الثالث

البشير والنذير

تمهيد

انشغل المثقفون العرب المعاصرون بقضاياهم السياسية، والثقافية، فأسهم كل واحد منهم بمجهود تنويري، تبعاً لمعتقداته، وأدواته التعبيرية الخاصة به؛ ومن تلك القضايا المعضلة الفلسطينيّة، وتداعياتها، من حروب، وأشكال للمقاومة؛ وقد كان أهم ما حرك القرائح، بعد هزيمة 1967، ما فعله أطفال الحجارة الفلسطينيّون؛ هكذا صار هذا النوع من المقاومة موضوعة مفضلة لكتابة المقال، وإنجاز البحث.. وقرض الشعر؛ ومن الذين انخرطوا للكتابة فيها محمد بنيس، كما يبين ذلك ديوان «**هناك تبقى**».

قارئ هذا الديوان يجد موضوعة الحجارة مهيمنة عليه، لكن صاحِبَهُ لم يكتف بالتبشير، وبالتنويه، وبالتشجيع، وإنما أنذر بما يترتب عنها من أوخم العواقب؛ فإذا كانت مبشرة بتحقيق الحرية، والانعتاق من نِيرِ الاستعمار، فإن هناك من جعلها وسيلة للمتاجرة، والمباهاة الفارغة، مما جعلها تتحول إلى خطر داهم على مستقبل القضية؛ على أن هذا الوضع ليس خاصاً. ذلك أن كل فعل بشري يحمل في بذْرته مُفارقةً مُؤَسِّسَةً.

تلك هي أطروحة الديوان الأساسية التي صيغت بحسب مقتضيات الإبداع الشعري المعاصر؛ وقد أبرزناها، وبَرْهَنّا عليها في الفقرات الآتية: «أحجار متشظية»، و«ألحان الحجارة»، و«استحجار الأشكال»، و«مفارقة الحجارة». وقد توسلنا في إبرازنا، وبرهاننا، بمنهاجية ملائمة للخطاب الشعري، جامعة بين التطبيق، والتنظير؛ وإذ قدمنا ثوابتها، ومتغيراتها في مواقع عديدة من هذا

المؤلف، فإننا تَجَنَّبْنَا الإطالة، واكتفينا بضرب المثل، حتى يعود القارئ إلى ما سلف فيقيس ما لم يفعل على ما أنجز.

1 ـ أحجارٌ مُتَشَظِّيَةٌ

مَنْ يقرأ قصائد «**هناك تَبْقَى**» يلفِتُ انتباهَهُ هَيْمَنَةُ التشظّي، والتشذُّرِ في شكل القصائد لا في مضمونِها؛ لكن أغلب التشظِّيَات، والشذَرَات[1] هي في قصائد يجمعها عنوان واحدٌ؛ هو «**أَحْجَارٌ وَحْدَهَا**»؛ يؤشر هذا العنوان على موضوعة متداولة في التراث، وفي الثقافة الحديثة، والمعاصرة، ويدل على أنها هي الموضوعة المهيمنة في الديوان، والمحيطة به.

تحكي الحكايات، والأساطير، والكتب، عن الطيور التي تتقمَّصُ هيأة الملائكة، وشخصية الْبَشَرِ، فتكلم النّاس، وتتحدث إلى بعضها بعض، وتحارب بِرَمْي الحجارة على الأعداءِ؛ من هنا ارتبطت الطير بالحجارة، والحجارة بالطير، في سياق الكراهية، والحروب، والبغضاء؛ وعليه، فإن عنوان القصيدة علامة على المضمون، والمحتوى، والغاية، أو مركز الجذب في الديوان؛ الطير والحجارة كانتا في سالف الأزمان رمزاً للنّصر المبين، وهما في الحاضر إرهاص فَوْزٍ آتٍ لا رَيْبَ فيه، مع أنها في صحراء خالية من كل مُعِينٍ، ومُسَاعِدٍ من جهة، أو فيها قوافل سائرة، وواحات مُخْضَرَّةٌ من جهة ثانية[2].

رمزية الكلمات حَقّقت ترابطات، وتداعيات بين المقالات، والمقامات؛ الأحجار/الطيور ذات سمات «طيرية» حيوانية، وذات صفات إنسانية، وصاحبة خواص ملكية؛ وقد اجتمعت الطيرية، والإنسانية، والْمَلَكِيَّة، في أطفال الحجارة؛ والحجارة، والصحراء، هم المعنيون بالقضية الفلسطينيّة؛ حول هذه المفردات الثلاث: الطير/الحجارة/الصحراء، دارت الشذرات والشظايا في تداعيات لغوية، ورمزية، وتصورية؛ وإذا صَحَّ هذا التأويل، فإن هناك بنية عميقة جامعة تتألف من عناصر قومية، ودينية، وسياسية، وفكرية، هي الموجهة لكل ما في الديوان؛ وقد حرص الشاعر على أن يقدمها بهذا الشكل،

---

(1) يراجع فصل (الانفراد والاجتماع) في هذا الجزء، ففيه حديث عن الشذرات.

(2) هذه موضوعة متداولة في الشعر المعاصر. وقد أبناها عند تحليلنا قصيدة (الأرض) لمحمود درويش. انظر الفصل الثالث: (نسق الدلالات - 3 - تناغم الوجود) من الجزء الثاني.

مدفوعاً بتجربة واقعية، لا بِحسب قوالب جاهزة، أو مُثُلٍ تَصَوُّرِيَّة.

يمكن قراءة كل شذرةٍ، أو شَظِيَّةٍ، باعتبارها حجرة من إحدى عشرة[3]، وسنبين، في البداية، مكونات كل واحدة منها، وعناصرها، ومعناها، ودلالاتها، ثم نَتَعَرَّضُ لإيقاعها، فَلألحانها، فالدلالة العامة؛ يتحدث، في الأولى، عن سرب **الأحجار** الذي يكون وحيداً في **صحراء** قاحلة لا **أناس** فيها يساعدون، ويساندون؛ المكونات، إذن، هي الأحجار/الطيور، والصحراء، والأوراق؛ وما يجمع بينها هو التشبيهات[4] الآتية:

- الأحجار طيورٌ
- الوطن صحراء
- الناس أوراق خَرِيف.

ومعنى هذا أن هناك مقاومة وكفاحاً مِنْ جهة، وأن هناك فراغاً، وسلبيةً من جهة ثانية. ثم تأتي الحجرة الثانية تَنْمِيَة، وتوضيحاً لما سبق؛ الصحراء مليئة بالرّمال التي صار لها جِلْد مثل الكائن البشري، وهي في الفضاء كالغيم؛ الرمال في الأرض جلد، وحينما تَسْفيها الرياح تصير غيوماً في السماء؛ إنها ضد الخصب في الأرض، وضد رؤية السماء الزَّرْقاءِ؛ على أن الصحراء لا تخلو من بعض الأشجار ذات الأهمية القصوى، مثل النَّخيل الذي له وظائف متعددة نُسِجَتْ حولها أقاويل، وآثار، في المجتمعات الصحراوية[5]؛ وخير مساعد للتغلب على وضع الانحطاط هذا هو الليل؛ إذ «اللَّيْلُ أخْفَى للويل»[6] ولِتَبْييتِ الشر، ولكتمان الأسْرار، خوفاً من فضائح النّهار؛ رمال الصحراء جسد أنثى ناعِمُ الجِلْدِ يشتَهِيه لَمْس الأيدي في غير واضحة النهار. نعومة الجسد الأنثوي،

---

(3) محمد بنيس، **هناك تبقى**، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، 2007، عنوان القصيدة: (أحجار وحدها)، ص. 8-15.

(4) ما يلي تشبيه بليغ بحسب بعض المصطلحات العربية، وتسميه البلاغة الغربية المعاصرة استعارة. وسنتبنى هذه الوجهة من النظر.

(5) هناك آثار مروية حول النخلة في كثير من كتب الحديث. ولا يهم سقم الحديث، أو صحته هنا، بمقدار ما يهم التأثير، والوظيفة.

(6) هذا مثل معروف. انظر: الميداني، **مجمع الأمثال**، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط. 2، 1987، ج 3، ص. 115.

ودمائة رمال الصحراء، وسكون الليل، مكونات ثلاث تدل على الأرض، والعرض، ولِبَاسه[7].

تحتوي الصحراء على واحات النخيل تستريح فيها القوافل التي تقطعها جيئة، وذهاباً. وغالباً ما تسير القوافل ليلاً؛ وقد استعملت العربية مفردات كثيرة لكل ما يتعلق بالمسير، والتَّغْرِيس، وأوقاته[8]، وكيفية الاهتداء في فيافي الصحراء بالنجوم ذات الأشكال الهندسية، والألوان اللاّمعة في ليل ذي نَسِيم عليل أحياناً، وذي ريح سَمُوم أحياناً أخرى، أو في نهار شديد الحمارَّة، والقيظ؛ إن الصحراء، والقافلة، والليل، رموز للفكر الْمُجْدِب التائه الضال، ولاستمرار المقاومة التي تشتعل، وتَخْبُو، ولبعض الظروف المساعدة على الاستمرار في الحياة، وفي الأمل.

إن كل شيء في الصحراء ليس أصيلاً، وإنما هو محاكاة، وأَصْدَاءٌ، وليست المحاكاة كالأصل، ولا الصوت كالصَّدَى؛ بل إن كل شيء فيها تَشَتَّتَ إلى أشلاءٍ، وتَشَظَّى إلى ذَرَّات، وتميَّعَ باشتداد لَهَبِهَا، ما عدا الأحجار؛ **الأحجار**، **واللغة**، **والماء**، **والنار**، عناصر متفاعلة يستحيل بعضها إلى بعض، فيصير الحجر فيه شيء من الماء، والنار؛ والماء تشوبه اللغة، والأحجار، والنار. . ؛ مزج الشعر بينها فَوَحَّدَ بين كل ما في الكون؛ هكذا يخفف هواء الليل المنعش من الحرارة، والحرارة تقلل من قَرّ الصحراء؛ كل عنصر له تأثيران، ووجهان؛ لهذا يصح تشبيه كل عنصر بعنصر:

الليل البحر

الليل الشمس

هو البحر لشساعته، وهوله، وجبروته، ولرطوبة هوائه، وهو الشمس أيضاً في حالة الحرارة؛ وبهذا يصير:

الليل البحر الشمس.

إن هذه الاستحالات، والتداخلات، والالتباسات، والإبْهامات. . . تسمح

(7) إشارة إلى: ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وأنتم لِبَاسٌ لَهُنَّ﴾ في القرآن الكريم.

(8) انظر: **فقه اللغة**، للثعالبي، و**المخصص** لابن سيدة.

بالتحول[9]، أو الانتقال من مقام إلى مقام، ومن حال إلى حال؛ ومن وضع إلى وضع، ومن وقت إلى وقت؛ إنها الصيرورة العضوية، والنفسية، والدلالية، اللامتناهية.

في الليل يكون السَّهر، والتأمل، وتَخَلُّص البدن من قيود المادة، فينطلق في الخيال، ويحلق في الأعالي، فتلتئم معه طيور الإلهام الشعري، والفكري، فتندمج في أرواح الملهمين، فتنبثق في أذهانهم أفكار نَيِّرَة؛ إنها طيور لها ما للطيور من رِيشٍ، وأجنحة. . لكنها لا ترى بالعين المجردة؛ إنها طيور نورانية مُتَلألِئَة:

الأحجار الطيور ← الطيور ملائكة الإلهام

تزود (الطيور/ الملائكة) الشاعر فيكون الكلام، والحداء، والغناء، و(الأحجار/ الطيور) ترمي الأعداء بِسِجِّيلٍ، فتنشر الهلاك، والخراب، والدَّمار، فيكون الصراخ، والعويل، والدَّم:

الغناء البكاء = البكاء الغناء

الحياة المما ت = الممات الحياة

المقاومة الشعر = الشعر المقاومة

الأحجار الطيور، والطيور الملائكة، والمقاومة الشعر، إرهاص بِوَعْدٍ نَاجِزٍ، وبفجر صَادِقٍ، وبِفَرْحَةٍ دائمة، وبِرائِحَةٍ ذكية زكية تعم أرجاء الصحراء؛ وعناصر النار، والهواء، والماء، والتراب، استقصَّات العمل الدائم، والأمل المستمر المبشر بغدٍ أفضل؛ وبهذا، فإن الشذرات/ الشظايا/ الأحجار، تُبَشِّرُ بحياة حرة كريمة لا تتحقق إلا بمجاهدات، ومكابدات، ومعاناة.

إن هذه الرسالة **المُسْتَخْلصة** من شذرات الأحجار سَتُوَضَّحُ فيما بعد؛ ففي الشذرة التاسعة ذُكِرَ (الحجر) مفرداً، وجمعاً عدة مرات (حجارة، وأحجار، وحجر)، و(الصحراء، والرمال)، و(الماء، والهواء)، و(الليل)، و(الصمت)، و(الصوت، والناي)، و(المعراج)؛ ذلك أن الحجر هاجر، وأتى للنضال، والمقاومة، كما فعلت الطيور المهاجرة التي تَنَزَّلت، بعدما عرجت إلى السموات

(9) كونت نظرية الاستحالة لب الكونيات في العصور القديمة، والوسيطة؛ وقد حل محلها مفهوم الصيرورة.

العليا، دِفاعاً عن موقع الإسراء، والمعراج، فأحدثت الحركة في السكون، وأَنْبَتَتِ الواحة في الصحراء القاحلة:

- الطيور المقاومون.
- الطيور غَيْثٌ.
- الأَحْجَارُ سِلاَحٌ قاتل.
- الأَحْجَارُ معدنٌ نَفِيسٌ.

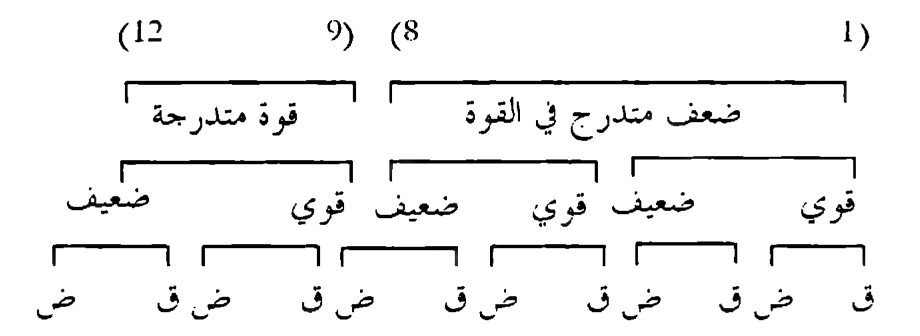
هكذا، فإن الطيور الحجارة إهلاك، وإبَادَة، وإحياء، وولادة، والحجارة مؤذية جارحة، ومعدن نفيس؛ وهي نصرة للمظلومين، وانكسار للطواغيت المتجبرين؛ لكنها لم تجد من يشد أزرهَا، وإنما ما هو مُجَرَّدُ أصوات، مثل عواء الذئاب، أو صمت مريب، أو ثرثرة متفيهقة، أو عزف في فدفد، وصحراء..؛ إنه الأفق المسدود.

في هذا الأفق المسدود يبقى أمل في أحجار الواقع، والأحلام؛ حجارة الواقع طيور أبابيل، وحجارة الأحلام، والمتمنيات، رعودٌ، وصواعق مرسلة من السماء فتبيد الحرث، والنَّسْلَ؛ والليل مستودع الأحلام، والكوابيس، والهلع، والخوف، وهو مستقر الأحلام الوردية، والانتصارات المؤزَّرَة؛ إنه أحلام، واستيهامات، وتأملات في كيفية التوحيد بين المتضادات، وتحقيق الكرامات، وفرز بين الشكوك، واليقينيَّات؛ ومع ذلك، فإنه يتعين الاختيار حتى لا تكون هناك حيرة، وتوكل، وتيهان في بُنَيَّاتِ الطريق؛ وقد تمزقت غشاوات الأفكار، فلم يبق هناك تردد في اختيار سبيل المقاومة، لأن الحجر الواقعي صار في كل بقعة، وساحة، إنه أمام كل واحد من الناس، وفي متناول كل شخص.

إذا صح فهمنا للأسطر، واستقامت قراءتنا إيَّاها، فإننا نرى أنها تتحدَّث، شعرياً، عن حركة الانتفاضة، الفلسطينيّة، وأطفال الحجارة؛ وهذه موضوعة تناولها كثير من الشعراء، والكتاب، والصحافيين؛ لكن كل واحد من الكاتبين فيها كان مشروطاً بنوع خطابه؛ وعليه، فإنه ليس من الصائب البحث عن مصادر القصيدة لأن هناك تراثاً مشتركاً يتحدث عن الطير الأبَابِيل، وعن الإسراء، والمعراج، وعن القدس.. وعن المقاومة، وأطفال الحجارة. لهذا، فإنه يصبح من الأهم أن نُبرِزَ الكيفيَّة التي قدم بها الشاعر أطروحته.

2 ـ ألحان الحجارة

تحدث الشعريون، واللسانيون، عن الإيقاع، فقدموا مقترحات ذات أهمية؛ لكننا لن نكتفي بذلك، إذ سنعالج مسألة الإيقاع في إطار النظرية الموسيقية، على الرغم من صعوبة الأمر؛ وأول شيء علينا أن نتناوله هو تبيين الذروة الإيقاعية للقصيدة؛ وهذا يقتضي أن نجزئ القصيدة إلى قسمين، فإلى أربعة.. بناء على ما بين كل شذرة، وشذرة من بياض، وَمِنْ مؤشرات لغوية تفيد الاستقلالية؛ وهكذا، فإن الجزء الأول يتكون من ثماني شذرات (1 ـ 8)، والثاني يتألف من (9 ـ 12)؛ وبحسب الطرق المتبعة، فإنه يجب أن يُسند إلى كل من الجزأين إيقاع يتناوب بين القوة، والضعف[10]:



إلا أن البداية[11] يمكن أن تكون بـ(قوي)، ثم (ضعيف)، تبعاً للمقطع الأصلي، أو المزحلق في النظرية الموسيقية[12]، ولنوع المقطع في النظرية الكمية[13]؛ وفي كلتا الحالتين يمكن تحكيم البداية: (مُفَاعَلَتُنْ)؛ مُـ فَا...؛ كما أن المعنى العام يعزز هذا؛ ذلك أن الجزء الأول تجزّأ (ض) (ق) لشذرات، والجزء الثاني جَمَّعَهَا، وأن الجزء الأول توصيف، والجزء الثاني حَثٌّ ودعوة؛ يبتدئ الجزء الأول من:

(10) يقارن هذا بما في سبق في عدة مواضع من هذا المؤلف.

(11) ابتدأ بـ(ضعيف)، لأن بداية اللحن تكون متثاقلة ثم تبدأ في الصُّعُودِ.

(12) نشير هنا إلى ما يدعى بالتوطية: (Anacrouse)، وإلى تأجيل النبر: (Syncope).

(13) الفرق بين (فعولن) و(فاعِلُنْ).

مَعِي حَجَرٌ. . .

وينتهي بـ:

في الأَثَرِ الَّذِي يَبْقَى

وهو يتكون من أربع شذرات:

مَعِي حَجَرٌ - سأتْبَعُ - نُجُوم مُثَلَّث - هَلْ تَسَاوَتْ

(قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف)

وينطلق الجزء الثاني من (أَنَا الرَّحَّالُ)، ويختتم بـ(يضع الطيوب عَلَى مِيَاهٍ)؛ وهو يتألف من أربع شذرات:

أنا الرَّحَّال - إِلَى لَيْلٍ - شَهِيقُ الأحْجَارِ - أَصْدُقُ

(قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف)

وأما الجزء الثاني فهو يتدشن بـ

واحة أخرى - لِيَ الأحجار - فهل تتوقف الأنفاس. . . - غشاء أَفْكَارٍ. . .

(قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف)

يمكن تقسيم هذه الشذرات على اثنين، أو أربعة للحصول على وزن ثنائي (قوي/ ضعيف)، أو رباعي (قوي/ ضعيف/ قوي/ ضعيف)، وهو ما نتج عنه الإيقاع المكتوب؛ على أنها يمكن أن تقسم على ثلاثة: (قوي/ ضعيف/ ضعيف)؛ لهذا، فإن الشذرات التي تصير قوية؛ هي:

مَعِي حَجَرٌ - هَلْ تَسَاوَتْ. . .؟ تَسْبقُ الأحجار - لِيَ الأحجار

(قوي) (قوي) (قوي) (قوي)

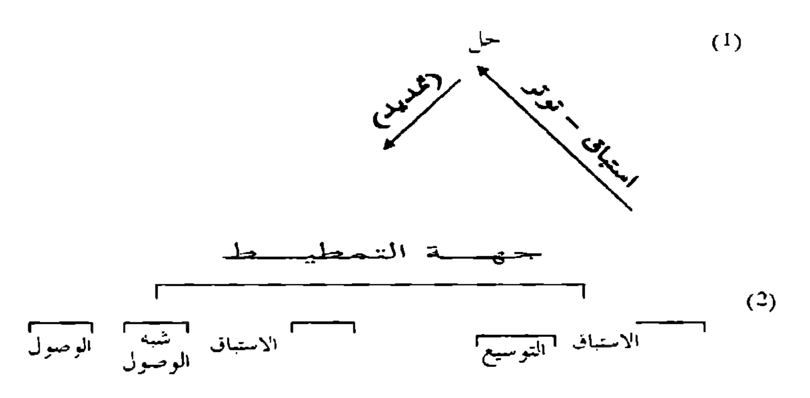
ومعنى هذا أن: (معي حجر)، تسْبِقُ الأحجار، قويتان في كل الأحْوَالِ؛ وعليه، فإن

(قوي) (قوي)

النص جزئ إلى نصفين؛ أحدهما مِن (مَعِي حَجَرٌ - تَرَاهَا ولا تَراك)؛ وثانيهما من (تسبق الأحجار - كله أحجار)؛ وبهذا تكون سِتُّ شذرات في كل جزءٍ، مما يحقق التعادل على عكس ما اقترحناه في البداية؛ إن تقسيمنا ذلك مؤسس على البنية السطحية التي نتج عنها المعنى؛ إذ يتكلم الجزء الأول عن الصحراء، والثاني عن واحة أخرى، وعن المعراج.

على أن هذا التحليل يبقى عاماً؛ لذلك سننجز ما هو أدق منه بخطوات متتالية متدرجة؛ أولاها **التَّمطيط**، وثانيتها **التقطيع**، وثالثتها (**التَّضمِيت**).

يقصد بالتمطيط أن تركيباً معيناً يحتوي على بداية، وقمة، ونهاية؛ هكذا يبدأ النص، ثم يأتي ما يعترض سيره فيقع توتر، ثم يأتي ما يُزِيلُه، وهو الحل الذي عبارة عن نقطة الوصول، أو القمة التي تكون مسبوقة بتراكيب صاعدة، ثم تتلوها أحياناً تراكيب نازلة؛ ويمكن تجسيم هذه الأقوال بأشكال مختلفة:



يساعدنا على تمييز مراحل التمطيط قواعد التجميع، والتركيب، والأسلوب من حيث هو وصف، أو سَرْدٌ، أو حجاج؛ وكذلك الخبرة السَّابِقَة؛ أي البنيات اللسانية، وتواطآت القراءة؛ على أنها تبقى محكومة بالعمليات التأويلية؛ في ضوء هذا، نفترض أن الشذرات (1) استباق، (2، 3، 4) توتر، و(5) شبه صول، و(6) وصول: أي (I-V-I).

يحدث في الاستباق عن الحجر، والصحراء، والأوراق، ثم يوسعه بتوتر للحديث عن الطيور، والأحجار، واللغة، وعن الليل، ونجومه، وبرودته، ثم يبدأ فيما يشبه الوصول.

أنا الرَّحَّالُ

يَتْرُكُنِي الْهَوَاءُ مُبَلَّلاً

ثم الوصول:

إِلَى لَيْلٍ أَقِيسُ الوقت بِالنِّسْيَانِ

سَهْرَتكَ الأَخِيرَةُ جَاءَنِي نَغَمٌ

ويمكن النسج على هذا المنوال لِتِبْيَانِ تمطيط القسم الثاني بِاعْتِمَادٍ على بعض المؤشرات التركيبية والمعجمية، والدلالية، والأسلوبية؛ على أن هذه المقارنة تبقى عامة؛ لذلك يتعين إبرازُ التمطيط على مستوى كل شذرة؛ لكننا سنكتفي بتحليل الأولى ليقيس عليها من أراد:

I ـ (1) مَعِي حَجَرٌ (بداية/ استباق)

(2) تَكَوَّنَ لَيْلَةً سِرْبٌ (تمديد/ توتر)

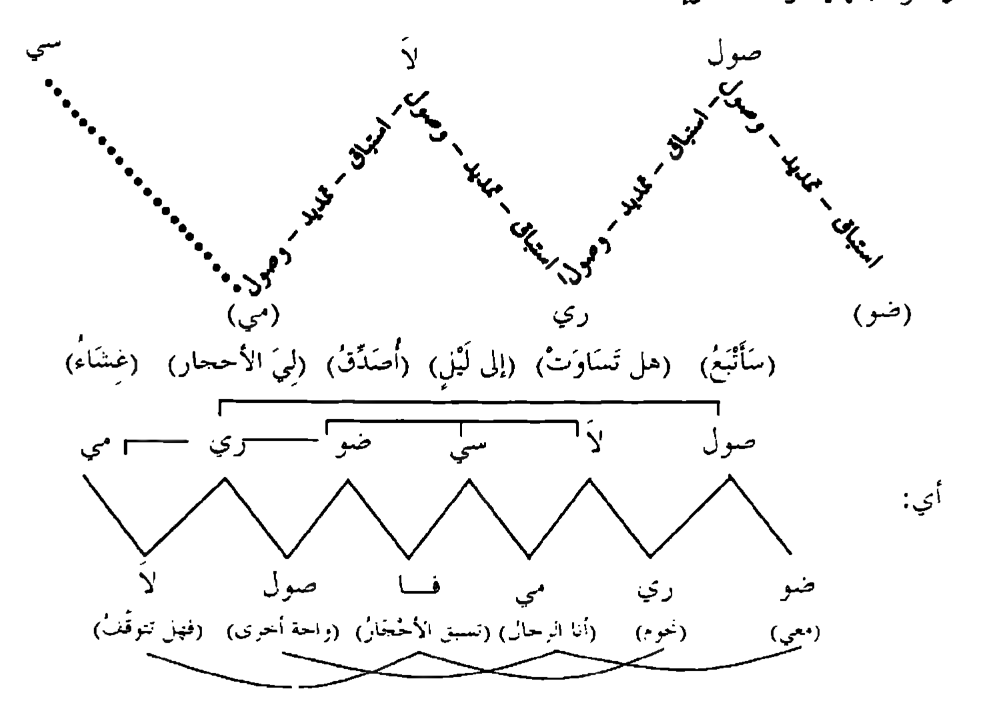
(3) من الأحجَار وَجْهٌ (تمديد/ توتر)

V ـ (4) وحدهُ يمتد في أرْضٍ هيَ الصَّحْرَاءُ (شبه قمة/ نهاية)

I ـ (5) لِي أَوْرَاقٌ نَائِمَةٌ عَلَى كَتِفِي (وصول نهائي).

عى أنه من الجائز أن يكون (4) هو القمة، و(5) تمديد؛ والجمع بينهما يؤدي إلى (I-V-I). وإذ افترضنا أن القصيدة مترابطة الشذرات، فإن الوضع يصير كالآتي:

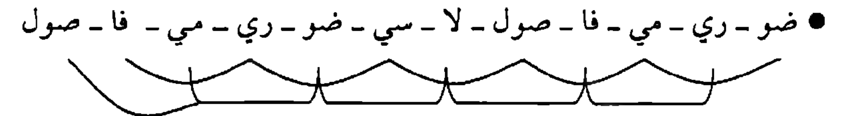
بداية/ استباق ـ تمديد/ توتر ـ وصول/ نهاية + بداية/ استباق/ تمديد/ توتر/ وصول/ نهاية وهكذا. وإن شئنا:



تعني هذه البنية أن هناك شبكة علاقات بين الشذرات من الناحية الموسيقية، والمعنوية؛ (1) تتحدث عن الذات المتكلمة التي لها حجر؛ و(3) تتكلم عن الليل، وبرده، ونجومه، والقوافل التي تسري فيه؛ و(5) تعيد القول في الليل البارد الذي ترتعش فيه الأعْضَاءُ بالْقِرّ القارص، لكنه ليس إلا توطئة للحرارة الشديدة؛ و(2) تتعرض إلى وصف الرِّمَالِ الناعمة مثل جلد امرأة حسناء يُلمس على ضوء خافت في غياهب الليل؛ و(4) تومئ إلى الأحجار، والكلمات، والأشلاء، والقساوة؛ و(6) توحي بمجيء ليل ساكن لا صخب فيه تنزل فيه طيور الإنقاذ ترى، ولا تُرَى.

يعيد الكرة إلى الحديث في (مي 7) عن العابرين الْحَادِين، وعن الأحجار، وعن **الشاعر المغني**؛ وفي (صول 9) عن الأحجار، والمياه، والليل، والإسراء، والصحراء، والرمال، والناي، والذئاب؛ وفي (سي 11) عن الليل الذي يوحد بين الأحجار، ويدحض الشك في جدوى المقاومة؛ وأما (فا 8) فتبشر بأن ما يظهر مستحيلاً سيتحقق، إنجازاً لِلْوَعْد، فتتغير الأحوال؛ وفي (لاَ 10) يرجع إلى ذكر الأحجار الباردة الملساء، والليل، والسكون، وَبَصِيص الضَّوْء.

نستخلص من هذا التشابك ما يلي:



11 .9 .7 5 .3 .1

- ضو. مي. صول سي. ري. فا
- ري. فا. لا. ضو. مِي. صُول
- نسبة (ضو) إلى (مي) كنسبة (مي) إلى (صول) كَنِسْبَتِهِ إلى (سي) كَنِسْبَتِهِ إلى (ري)

كنسبته إلى (فا).

- نسبة (ري) إلى (فا) كنسبة (فا) إلى (لا)، كنسبة (لا) إلى (ضو).

- ما لم يتكرر هو (لا ـ سِي) من الناحية الأفقية.
- من الناحية العمودية هناك تناسب مثنوي: (5,3 : 9,7 : : 6,4 : 10,8)
- أن هذا التناسب هو التناص في تحليل الخطاب.
- أن الشعر المعاصر يثور على الزمن الخطي دون أن يحطمه بصفة مطلقة، وإنما يجمع بينه وبين الزمن العمودي، والمنحني.

لقد التجأنا إلى هذه المقاربة التي اعتمدت على علم الموسيقى، لأنّ التصورات اللسانية، والسيميائية التقليدية، قد لا تُوصِّل إلى أية نتيجة ذات أهمية. ذلك أن هناك تراكيب، وليست بتراكيب متعارف عليها؛ إذ هناك إقحام لمفردات، وإسنادات غريبة، وغياب علامات الرقم أحياناً، ووجودها بكثرة أحياناً أخرى. إن الشاعر المعاصر يعيد، ويكرر عناصر محدودة، لكنه يُقَلِّبُها في أوضاع مختلفة عديدة متداخلة تتفق في النواة وتختلف في التجليات؛ يتحدث الشاعر هنا على أطفال الحجارة، والانتفاضة، لكنه مَطَّطَها باستعارات، وتشبيهات، وبإدخال أجسام غريبة في أنسجة النص. والمثال الآتي يبين ما ذهبنا إليه:

سَأَتْبَعُ قُلْتُ
رَعْشَتَهَا
عَلَى جِلْدِ الرِّمَالِ تَكَادُ تَهْرُبُ
كُلَّمَا اقْتَرَبَتْ يَدَايَ
مِنَ النُّعُومَةِ تَحْتَ
ضَوْءٍ خَافِتٍ
يَسْرِي بَطِيئاً يَقْطِفُ الْغَيْمَاتِ مِنْ رَمْلٍ إِلَى سَعَفٍ
تَجَمَّعَ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ[14]

تتصل هذه الشذرة بما قبلها بالحديث عن الرمال الناعمة الموجودة في الصحراء؛ لكنه لا يلبث أن يضيف إلى ما سبق وجود النخيل ذي السَّعَفِ،

---

(14) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 9.

والحرارة التي تفرض السفر ليلاً؛ وقَدْ بَنَى هذا على تشبيهات، واستعارات، فذكر الجلد، والرعشة، والليل، والضوء الخافت، وقطف الغيمات، مما يُمَكِّنُ من صياغة التشبيهات/ الاستعارات الآتية:

- الرمال النَّاعمة جِلْدُ امْرَأَةٍ مُرَفَّهَة
- النَّخْلَةُ امرأة ذات قَوَامٍ ممشوق
- سَعَفُ النَّخْلِ ذُؤَابَةُ امرأة طَويلة الشعر
- اللَّيْلُ الْحالِك شعر امرأة سَمْرَاء
- قطف الْغَيْمَاتِ الْقُبُلَاتُ
- الضوء الخافت الْمُدَاعَبَات

وإذ ما اعتبرنا هذه التراكيب تعابير استعارية، فإن هناك استعارة تصورية ولدتها؛ وهي: **الأرض الحريم**؛ وليست الأرض إلا فلسطين التي يجب الدفاع عنها. وإذا ما اقتنعنا بهذا التحليل، فإن الشذرة صارت متصلة بما قبلها، وبما بعدها، وأضحت الأجسام الغريبة مقوية لجسم النص باعثة الحيوية فيه. وهكذا، فإن كل مفردة يمكن أن تكون خلية لموضوعة معينة، مِمَّا يجعل النص الشعري منفتحاً على تأويلات عديدة؛ على أن السياق الشعري العام، والثقافي، والسياسي، يعين على رَدِّ التشظيات إلى مركز جذب؛ ومركز الجذب هنا **هو الانتفاضة، وأطفال الحجارة**.

3 ـ استحجار الوُجُود[15]

اتخذنا عنوان القصيدة مؤشراً للدخول إلى عالمها الذي يشمل الحديث عن الطيور، والصحراء، والليل، والنهار، والمطر..؛ وقد ادعينا، باعتماد على هذه المؤشرات، أن المقصود هو الانتفاضة، وأطفال الحجارة الذين يدافعون عن الأرض، والعرض؛ غير أن هذا السياق جد عام، لذلك يجب إسناده بسياق خاص؛ وهو قصائد الديوان.

(15) تعني صيغة (استَفْعَلَ) هنا: (صَار)، قياساً على (استنوق الجَمَلُ).

فلنبدأ أولاً بـ(لك الأحجار)[16] التي تضم: «عودة»، و«مزيج»، و«تذكير»، و«أطلال»، و«الصوت»، و«داخل»، و«نار»، و«سموم»؛ وهذه القصيدة تتداخل، وتتقاطع مع (أحجار وحدها)؛ وإذ إن كل مقطوعة ذات عنوان خاص، فإننا سندعي أنها بمثابة الشذرات التي تتداخل وتتسانَدُ، وتتقاطع، وتتشارَحُ، على الرغم من انفصالها؛ لذلك، فإننا سنستخلص مدار حديث كل واحدة منها.

تتحدث «عودة» عن الأحجار المرتبطة بالنشاط، وبالحركة، وبالشباب؛ واستعمال الحجارة دفاع عن الكرامة المهدورة، واسترجاع للسيادة المسلوبة، وهزم للظلم، وانتصار للعدل، ورمز للمستقبل الزاهر؛ وتتكلم «مزيج» عن اندماج الكلمات بالأحجار، والأحجار بالمواويل، والأشعار، و«تذكير» عن تآخي الأحجار، والمياه، والطفولة، و«أطلال» عن تماثل الأحجار والكلمات؛ إلا أن الأحجار تتفوق على الكلمات إذا أحسن استغلالها، وإلا كانت مجرد بقايا خرائب، وأطلال، يذرف عليها الناس، والشعراء، الدموع، و«صوت»، عن الأحجار، والْحَصَى التي يُطَيِّبُ الإمساك بها رائحة الأيدي، وتعيد الرّجال إلى براءة الطفولة، وشجاعتِها، وتُشْفِي النفوس العليلة، وتطرد الظَّلَمُوت، والطاغوت، و«نار» عن امتزاج الحصى، والأحجار، بالإنسان، فيتكون شُوَاظُ الثورة التي تأتي على اليابس، والأخضر، و«سموم» عن الأحجار الممزقة للأجسام التي تؤدي إلى النصر المؤزر، على الرغم من كيد الكائدين، وتَشْكِيك الْمُتَرَدِّدِين.

الأحجار أحجار طبعاً، لكن الكلمات أحجار أيضاً بحسب ما تقتضيه جِبِلَّتُهَا؛ تبحث الكلمات عن مَخْبَئِهَا، فتزحف إليه، فتصدر أصواتاً تتشظى إلى رَنَّات، ومواويل، تهيئ نفسها لتنخرط في المقاومة النشطة بعد أن تخرج من المخابئ، والْغِيرَان؛ ومع أنها ليست في مستوى الحجارة، فإنها أداة تَحْرِيضٍ فَعَّالة؛ إذ تصدر بها الأوامر، والنَّوَاهِي، بل إنها في كل شيء، وفي كل مكانٍ؛ إنها في الأحجار، وفي الأشجار، والحيوانات، والأفلاك، والأرواح؛ إنها هوية كل شيء.

تستعمل الأحجار، والكلمات، للدفاع عن الأرض؛ مهما كانت طبيعتها سواء أكانت أرضاً صحراوية جافة خلاء، أم كانت أرضاً طيبة تنبت من كل شيء زوجاً بَهِيجاً، ذات مروج خضراء تسر الناظرين؛ فيها أشجار التُّفَّاح، والبرقوق، والتين،

(16) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 29-46.

والزيتون. . ؛ وفيها أيضاً جِمَمُ البراكين؛ أرض تنبجس منها العيون ذات الماء الرقراق في كل مكان، ويُسمع فيها خرير المياه في كل زمان، وينساب في الجداول، والوديان، وتنعكس أشعته على اللاّمِح والرّانِي؛ الماء ابن الحجارة وصنو الحصاة؛ إنه يُبَلِّلُهَا، ويُرَطِّبُها، وهي تُدَوْزِنُهُ، فتجعل أصواتَهُ مُتنوِّعةً مُطْرِبة، أو متنافرةً مُقْرِفة.

اندمج خرير الماء بموسيقى ازرقاقه، وبرفرفة الطيور، وبأنغام الأرض، في لوحة اجتمعت فيها الألوان، وأطيافها؛ هناك الأبيض/الأسود، وهناك الأخضر، والأزرقُ، وهناك تداخل الألوان في الرمادي، وفي الزرقة الخضراء. . ؛ كل ما في الكون له لونه: الأشجار، والأحجار، والرمال، والجبال، والفجر، والأصيل، والغروب، والعتمة، والليل، ونجومه، وقمره، ولون النهار، وشمسه؛ لكن تلك اللوحة لا تحتوي على مكونات جامدة هامدة، وإنما هي حيوية ذات حرارة؛ أو قل: إنها تجمع بين الحركة، والسكون. هناك «شمس تَلْعَبُ»، و«شمس تقود الراحلين إلى التّعارف»، وهناك قمر يبعث السكون، والراحة.

تلك موضوعات أساسية تتغلغل في ثنايا المقطوعات، فتتداخل، وتتقاطع، وتتبادل المواقع؛ لهذا فإننا سنحاول أن نقدم ما يجمع بينها.

الإحيائية

ذلك أن كل ما في الكون له حياة، بحيث إنه يحس، أو يحس، ويدرك، أو يحس، ويدركُ، ويعقل، أو يحُس، ويدركُ، ويعقل، ويَسْتَدِلُّ؛ وهكذا، فإن الأحجار تحمل، وتذهب، وتجيء، وتتكلم، فتأمر، وتَنْهَى؛ والكلمات تفتش عن مخبإٍ، وتزحَفُ، وتُغَنّي. . ؛ والأرض تَسْتَغِيثُ، وتتحدث بلغة عربية مُبِينَة. . ؛ والشمس تقودُ، وتلعب. . ؛ والقمر يبتسم، ويُكَشِّر. . ؛ والماء يُبَدِّلُ ثَوْبَهُ، ويُنْشِدُ أغانيه. .

السّلْسِلِيّة

إن الناس الذين اعتادوا في حياتهم على أن يُفَرِّقُوا بين أشياء الكون، ويُمَيِّزُوا بعضها من بعض، فجزؤوها إلى مقولات، بناء على صفات، وأعراض، فارقة، يجدون صعوبة في تقبُّلِ هذه التعابير التي خالفت مجاري عاداتهم، وخصوصاً إذا لم تكن لهم أُلْفَةٌ بالشعر؛ ذلك أن الشعر في كل زمان، وفي كل مكانٍ، يُوَحِّد بين كل ما في الكون، بحيث **يصير كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة من الجهات**؛ وإذا صح هذا، فإن كُلَّ شيء يدمج في كل

شيء، ويمزج كل شيءٍ بكل شيءٍ؛ هكذا أمكن الإدماج، أو المزج بين النار، والماء، فصار الممزوج حارّاً بارداً، وبين البياض والسواد، فكان الرمادي. . ؛ وإذا ما جعلنا مقطوعة «مزيج» مثالاً، فإن ما قدمناه يتوضح: الكلمات أحجار؛ الكلمات بشر؛ الكلمات حَيَّات زَوَاحِف؛ الكلمات عِصِيٌّ؛ الرنات، والمواويل، حَيَّاتٌ في غيرانٍ. . ؛ إنها سلسلة غير متناهية من التشبيهات؛ بحيث يحدث أن يشبه شيء بشيء، ثم يشبه هذا «الشيء» بشيءٍ آخر، وهكذا دواليك: الكلمات الشعرية بكلمات الوحي الأولى، وحدثت هذه بغار حراء للرسول ﷺ الذي حكى ذلك لبعض العارفين من أسرته، وأهله، ثم ما تلا ذلك من أحداث، وانتصارات، وانكسارات، ومصابرة، ومجاهدة: **الشعر مقايسة تحطم الأزمنة، وتتعالى على الأمكنة، وتتمرد على المعارف القانونية.**

التناوبية

تَحَرُرُ الشِّعْرِ من كل القيود الظرفية، والمعرفية، جعلته يؤسس مناوبة بين وسائل الإدراكِ، والتخيل، والتعقل؛ فإذا كانت هناك الحواس الخمس المعروفة ذات وظائف محددة لِكُلٍّ واحدة منها، كما هو شأن باقي الملكات الأخرى، فإنه منح لها منافع، ووظائف غير ما تعارف الناس عليه؛ وهكذا، فإذا وجدنا ما يلي معتاداً، فإنه يثور عليه:

ـ كَيْفَ تَرَكْتُ يَدِي تَلْمَسُ سَطْحاً

أَمْلَسَ

ـ امْنَحْنِي طَيْشَكَ

واشْمَمْنِي

فأنَا الطِّيبُ الْعَائِدُ

ـ أصواتٌ تَظْهَرُ مِنْ صَوْتٍ

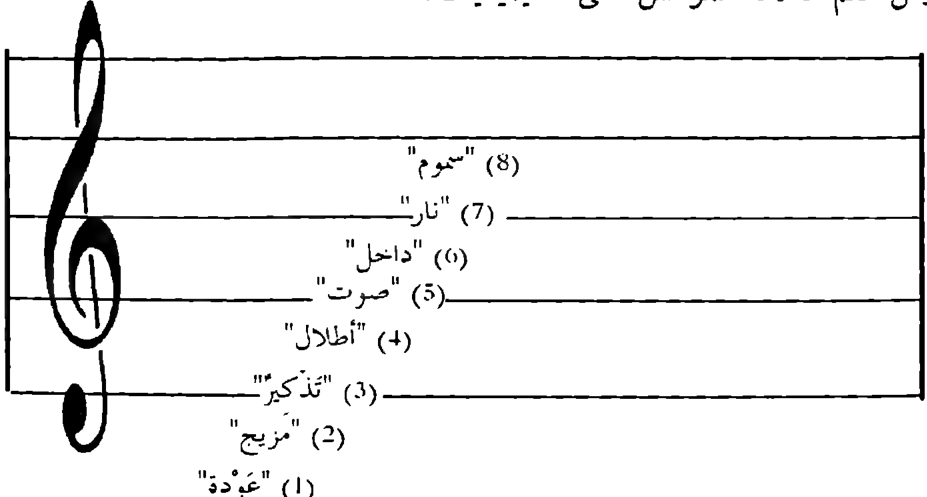
تَنْدَاحُ

كما يجد القارئ حديثاً عن الذوق، ويعثر على الاستعارات الإحيائية، والتشخيصية، والفضائية، والزمانية، والتعبير بأنواع الأحلام، والاستيهامات. . ؛

وبهذا يغيب العقل المعتاد ليحل محله ذهن وحدة الأكوان، فتصير العين «تشم»، والسمع «يرى»، والبصر «يدرك» الأصوات، والشم «يتذوق»، واللسان «يَلْمَسُ» ويتخيل «العدم» وجوداً، و«الحلم» واقعاً، ويرى الأشياء في «تناقُضِها»، والتناسب في «التنافر»؛ ومغزى هذا هو خرق العادة التي تكونت من التجزيء، واقتراح الوحدة لعالم له «ذهنه» الخاص الذي يقوم على الوحدة، والتوحيد: الشعر المعاصر يقوم على المفارقة؛ التَشَظِّي، والتشرذم، والفوضى، والعماء... من جهة، والتوحيد، والوحدة، والانسجام من جهة؛ أي الوحدة المتكثرة.

4 ـ استنْغَامُ الكون(17)

«لك الأحجار» ثماني مقطوعات سنعتبرها بمثابة النغمات الثَّمَانِي للسلم الموسيقي؛ على أننا ننبه إلى أن الشاعر ليس موسيقياً بالتعلم والاكتساب، لكنه موسيقي بالفطرة، والغريزة؛ لذلك، فإن ما يكتبه محكوم بقواعد موسيقية مركوزة في دماغه(18)؛ لهذا، فإن الشاعر، وهو يؤلف ألحانه، لا يكون خاضعاً لقواعد صارمة لَقِنَها في معاهد الدرس المختصة؛ ومن ثَمة، فإنه لن يضير التحليل ما يوجد من اختلاف بين النِّتَاج، والقواعد. إذا ما استقرَّ هذا التوضيح في الأذهان، فإننا سَنَشْرَعُ نُبَيِّن وحدة المقطوعات، وانسجامها، مستوحين من علم الموسيقى، ومن علم الدلالة المؤسس على السيميائيات:



(17) استنغام: صَارَ نَغَماً.

(18) الموسيقى مركوزة في كل كائن؛ لكن درجات الركز مختلفة.

هناك توافق بين	(1)	و(3)	و(5)	و(7)
	ضو	مي	صول	سي
وبين:	(2)	(4)	(6)	(8)
	ري	فَا	لاَ	ضو

ويبين هذا أن هناك علائق بين نغمات، أو درجات السلم كُلِّها؛ بناء على وجود حركة تنطلق من نواة تَسْرِي في كل ما تَوَلَّدَ منها؛ ومعنى هذا أن ما تحتوي عليه «عودة» يتكَرَّرُ، أو يتردد صَدَاه فيما يتلوه؛ وهو الأحجار، والكلمات، والأرض، والماء، والنار، والطيور، والزمان والمكان، والألوان، والصحراء.

المقطوعات / المشتركات	عودة	مزيج	تذكير	أطلال	صوت	داخل	نار	سموم
الأحجار	+	+	+	+	+	+	+	+
الكلمات	+	+	+	+	+		+	(+)
الأرض	+	+	+	+	+	+	+	(+)
الماء والنار	+	+	+	+	+	+	+	+
الطيور	(+)		+		+		+	
الزمان والمكان	+	+	+	+	+	(+)	+	+
الألوان	+	+	+	(+)	+	+	+	+
الصحراء				+			+	+

نستنتج بعض الخلاصات إذا ما نظرنا إلى هذه الرقعة أفقياً، وعمودياً. تتردد أفقياً المفردات الأساسية كالأحجار، والكلمات، والأرض، والماء، والنار، والزمان، والمكان، والألوان، بعكس الطيور، والصحراء، وأما من الناحية العمومية، فإن «عودة»، و«تذكير» و«أطلال» و«صوت»، و«نار»، تحتوي على

مشتركات كثيرة؛ ودون ذلك «مزيج»، و«داخل»، و«سموم»؛ وعلى المستويين معاً، فإن هناك مفردات مشتركة بين كل المقطوعات يقتضيها التعبير باللغة الطبيعية ذات الإمكانات المحدودة واللامحدودة في آن واحدٍ، تبعاً للمدخرات وكيفيات التوليف فيما بينها، كما يرى ذلك التوليديون التحويليون؛ وهكذا إذا قَابَلْنَا بين: عودة/ سموم؛ مزيج/ نار؛ تذكير/ داخل؛ أطلال/ صوت، فإننا نرى بعض الاختلاف في بعض المفردات، وفي التراكيب، مما يجعل أن هناك اشتراكاً، واختلافاً، بين المقطوعات، حتى لكأنها شبه مجموعة رياضية في تداخلها، وتقاطعها[19].

إذا صح هذا التحليل، فإننا سنعززه بمقطوعة واحدة؛ وسنختار «عودة» لإنجاز هذه المهمة؛ ولحسن الحظ، فإن الشاعر ساعدنا، إذ جزأها إلى أربع مجموعات فَصَّلَ بينها بِبَيَاضٍ؛ على أننا لا نتبنَّى هذا إلا إذا أكدته المعطيات الحقيقيّة؛ وتحقيقاً للدقة المنشودة، فإننا سنقوم بضبط الهيكل العروضي، وإحصاء التفعلات، وتقسيمها لاستخراج عدد الدرجات، والمسافات؛ يظهر من بنية النص أن البياض لا يعني الاستقلال بين المجموعات، أو المقاطع، لأن الهيكل التفعلي لا يقبل ذلك؛ ولذلك فهو صمت فَاصِلٌ بين التفعلات، أو بين أجزائها؛ وعدد تفعلات المقاطع أربعون؛ إن هذا العدد يسهل علينا المأمورية إذا ما اعتبرنا المقطوعة من ذي الأربع الذي يتكون من طَنِينَين ونصف؛ وإذ إن كل طنين يجزأ إلى أربعة، فإن المجموع عشرة أجزاء؛ وهكذا، فإن $\frac{40}{4} = 4$. ومعناه أن كل طنين يتكون من ست عشرة تفعلة (16)، والنصف ثمان (8)، مما ينتج عنه أربعون (40)؛ وهذا يطابق تقسيم الشاعر إلى حَدٍّ مَّا؛ على أن التسهيل والمطابقة لا ينبغي لهما أن يصرفانا عن الاهتمام بالصمت الذي هو قَسِيم الصوت؛ لذلك، فإننا نقترح إضافة طنين (16) مستخلص من الصمت لتُصبح المقطوعة من ذي الخمس. وتبعاً لهذا، فإننا نقترح أن يكون الطنين الأول من (12) للصوت و(4) للصمت = 16.

والثاني من (12) للصوت و(4) للصمت = 16.

والثالث من (12) للصوت و(4) للصمت = 16.

ونصف الطنين من (4) للصوت و(4) للصمت = 08.

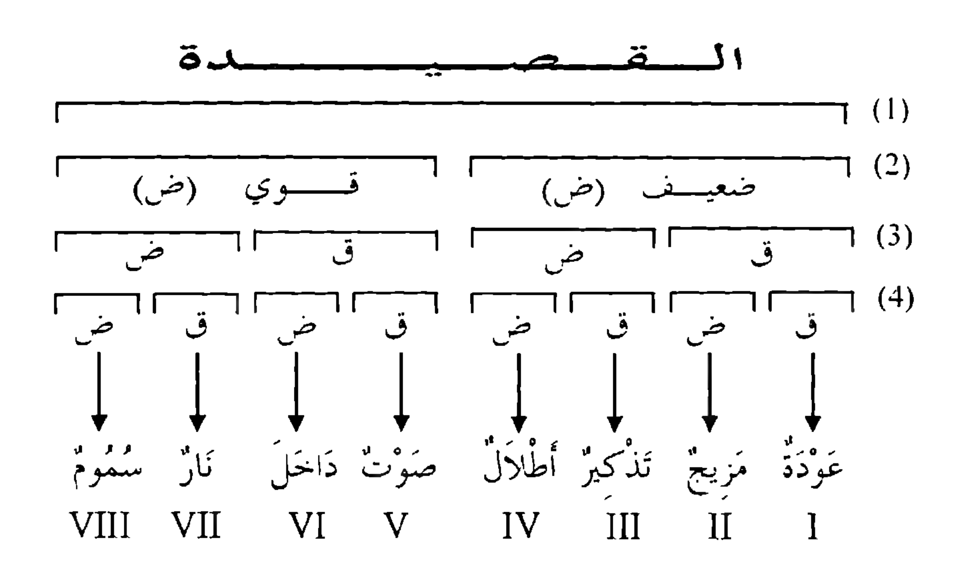
---

(19) نبه إلى أننا كلما دققنا لاستخراج سمات أخرى، فإن الفروق تظهر بارزة للعيان.

بناء على هذا يمكن اقتراح إعادة كتابة المقطوعة كما يلي:

ثَمَّةَ أَحْجَارٌ تَهْرُبُ بِي نَحْوَ تِلاَلٍ لاَ أَخْضَرَ فِيهَا يَسْتَثْنِي (بياض) أَخْضَرَ من دَاخِلِ نَوْمِيَ أَسْمَعُهَا	طنين
تَحْمِلُ بَعْضاً مِنِّي وَتَئِنُّ هُنَا كُنْتُ صَغِيراً أَتَخَيَّرُ وَاحِدَةً (بياض) مِنْ بَيْنِ الأَحْجَارِ وَلاَ أَدْرِي	طنين
كَيْفَ تَرَكْتُ يَدِي تَلْمُسُ سَطْحاً أَمْلَسَ تِلْكَ الأَحْجَارُ تَعُودُ إِلَيْ (بياض) يَ الْيَوْمَ وَتُوقِظُنِي أَحْجَا	طنين
مُ الأَخْضَرِ أَوْ رَقْرَقَةُ الْمَاءْ (بياض)	نصف طنين

إذا ما اقتنعنا بهذا، فَلْنَتَقَدَّمْ خطوة للحديث عن الإيقاع موظفين مفهوم اختزال التمطيط، أو تمطيط الاختزال؛ وإذ قدمت القصيدة نفسها في ثمانية مقاطع، فإننا نجعلها منطلقاً لتمطيط اختزال يكون كالآتي:



نقدم التوضيحات الآتية حول هذه الخطاطة:

ـ أننا ابتدأنا في القسم الثاني بـ(ضعيف/ قوي/ مسايرة لقواعد اللحن؛ إذ يبدأ صاعداً من الأثقل. . . إلى الأخف.

ـ أن التَّوَتُّرَ والاسترخاء يفرض ما يلي:

(I) ـ استباق)، و(II-III) ـ توتر/ توسيع)، و(IV) بين التوتر) الحل:

أَحْجَارُ مَمْلَكَةٍ تَهَاوَتْ

رُبَّمَا

(V) ـ (التوقُّف):

قِفْ

حيث الآنَ تَرَى سَفْحاً

أَسْفَلَ قِفْ

VII) ـ شبه القمة):

أحْجَارُ مَمْلَكَةٍ تَهَاوَتْ

رُبَّمَا

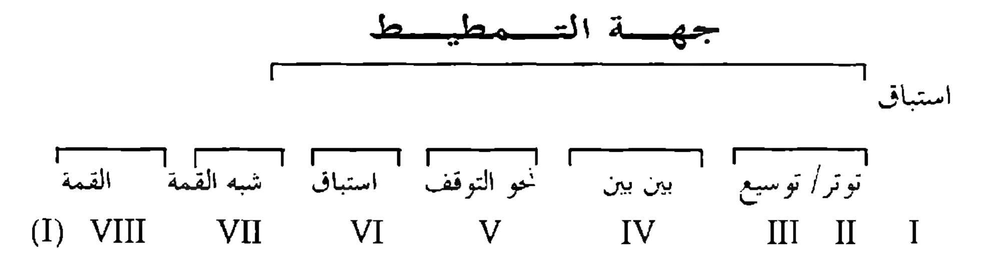
VIII) ـ القمة):

أبَداً

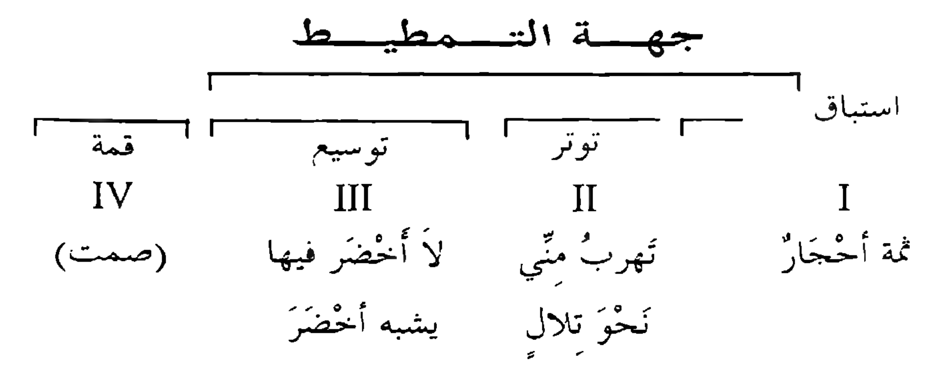
تُمَزِّقُ جِسْمَكَ

الأحْجَارْ

تلخيص ما تقدم في رسم متداول بين المهتمين، مع بعض التعديل:



إلا أن كل مقطوعة يمكن أن تُجَزَّأ إلى مقاطع؛ وكل مقطع يقسم إلى توتر/ استرخاءٍ؛ هكذا يكون الوضع على الشكل الآتي:



على أننا لَنْ نكتفي بهذا، وإنما سنلتمس الإيقاع بواسطة التحليل الهيكلي العروضي، والمقطعي. فلنركز على نصف المقطوعة الذي يتكون من عشرين هيكلاً:

ثَمَّةَ أَخـ / جَارٌ / تَهْرُبُ بِي /
مُفْتعلن / فَعْلُنْ / مُفْتَعَلَن /

نَحْوَ تِلاَ / لِـ /
مُفْتَعِلُنْ / فَعْ /

لاَ / أَخْضَرَ فِيـ / هَا يَسْـ / تَنْثِي / أَخْضَرَ
لُن / مُفتعِلُن / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / مفتعـ

مِن /
لُن / . . .

وإذا ما تَبنينا الوزن الثنائي، فإن الحصيلة تكون كالآتي:

قوي/ ضعيف؛ قوي/ ضعيف؛ قوي/ ضعيف؛ قوي/ ضعيف؛ قوي/ ضعيف؛

وأما التحليل المقطعي فهو كما يلي:

المقاطع :	ثَمْـ	مَ	ةَ	أخْـ	جَا	رُنْ	(تَمْ)	لاَ أ
الهياكل :	c v c	c v	c v	c v c	c v v	c v c	c v c c	c v v v
أسماؤها :	أقصر	قصار	قصار	أقصر	طويل	أقصر	قصير	طوال
علامات الصوت :								
أسماؤها :	ذات السنين	ذات الثلاثاء أسنان	ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	السوداء	ذات السنين	ذات السن	مستديرة
قيمها :	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	1	$\frac{1}{4}$	$(\frac{1}{2})$	(4)
نبضاتها :								
مدها :								

إذا اقتنعنا بما سبق، فإننا يجب أن نتقدم خطوة أخرى معتمدين على التقطيع العروضي:

(1) مفاعَلَتُنْ

(2) مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

(3) مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلـ

(4) تُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُـ

(5) فَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

تحصل لنا من هذا التقطيع العروضي للشذرة إحدى عشرة تفعلة، وإذ إننا تبنينا ذا الخمس الذي يتألف من ثلاثة طنينات، ونصف، وإذ منحنا لكل طنين أربع تفعلات، فإننا نحتاج إلى أربع عشرة تفعلة؛ لذلك، فإننا مضطرون إلى إضافة ثلاث أخرى مستمدة من الصمت/ البياض لتستقيم القسمة؛ وبهذا يصبح الوضع كما يلي:

طنين + طنين + طنين + نصف طنين

(4) + (4) + (4) + (2)

وتبعاً لمقياس الوزن الثنائي، فإن هيأة الزمن كما يلي:

قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف؛ قوة/ ضعف.

على أننا لن نكتفي بهذا التحليل، لذلك، فإننا سنعالج المقاطع. ونذكر بأن أنواعها ما لي:

قُصَّارٌ	أقصَرُ	قَصيرٌ	طَوِيلٌ	أطْوَلُ	طُوَالٌ
مَ	أحْ	تَدْ	عي	فِي	رَا (ء) لِي (أ)
ذات الثلاث أسنان	ذات السنين	ذات السن	سوداء	بيضاء	مستديرة
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4

في ضوء هذا ننظر في:

رُنْ	جَـ	حَـ	عِي	مَ
أقصر	قصار	قصار	طويل	قصار
ذات السنين	ذات الثلاث أسنان	ذات الثلاث أسنان	سوداء	ذات الثلاث أسنان

$$1\ \frac{5}{8} = \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + 1 + \frac{1}{8}$$

وإذا ما انطلقنا من القيمة الزمنية الثابتة، وعدد الأزمنة: ، ونقصنا منها: $\frac{5}{8}$ 1، فإن ما يتبقى: $\frac{3}{8}$ 2؛ وهو خاص بالصمت؛ أي:

برقاتٍ	وثلاث	لحظة
$\frac{1}{8}\ \frac{1}{8} + \frac{1}{8}$		$+\ 2$

أي من حيث طول المدة وقصرها:

	مَـعِـي	حَجَــرٌ
النبضات:	• • •	• • •
المدة:	• • • •	• • •

تَكَـوَّنَ	لَـيْـلَـةَ	سِـرْبٌ
• • • •	• • • •	• •
• •	• • • •	• •

مِنَ لْ أ حْـــ جَـــا رِ وَ جْـــ هُنْ

وَ حْـــ دَ هُو يَمْتَـــدُّ فِي أ رْضِنْ هِـــيَصْصَحْـــرَ ا ءُ

لِي أ وْ رَ ا قُنْ نَـــا ئِمَتُنْ عَلَى كَـــتِـــفِـــي

إذا اتضح هذا، فلنمض إلى معرفة اللحن الذي تحكم في القصيدة؛ أول ما يثير الانتباه هو أن هناك اثنتي عشر شذرة تشجع على افتراض أن هناك روحاً تَسَلْسُلياً يسود فيها؛ على أن واقع النص يدحضه؛ فعلى الرغم من وجود بياض بين شذرة/ مقطع، وشذرة/ مقطع، فإن هناك ترابطاً، وتتالياً، تحققه مفردات اللغة، وتراكيبها، وزمنها..؛ وعليه، فإن الأرجح هو تناولها بآلات الموسيقى التوافقية؛ وذلك ما فعلناه سابقاً؛ وصيغه القانونية هي كما يلي:

ضو	سي	لا	صول
لا	صول	فا	مي
فا	مي	ري	ضو

ذلك ما يتعلق بالصوت/ السواد؛ وأما ما هو خاص بالصمت/ البياض، فنوضحه بعد القيام بعملية تأطير وتتميم:

(1) التأطير:

ثمة أحجارٌ تَهْرُبُ بِي
نَحو تِلاَلِ

(2) التتميم: وخصوصاً ما يتعلق بالقيم:

تَـهْـ رُ بُ بِي

$$1 \quad \frac{1}{1} = 1 + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4}$$

$$2 = \frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} +$$

أي: $\frac{1}{2}\,1 + 2 = \frac{1}{2}\,3$؛ أي أن الصمت يمثل $(\frac{1}{2})$ إذا ما اعتبرنا: $\frac{4}{4}$

نَخْـ وَ ت لِـنْ

$\frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} = \frac{6}{8}$ منقوصة $\frac{4}{4}$ من يبقى: $\frac{2}{8}$ 3؛

وهذا العدد هو مقدار الصمت؛ وإذا مانحنا للصمت علامات، فإنها تكون في السطر الأول:

ɣ ومضة $\frac{1}{2}$؛ وأما السطر الثاني، فتكون فيه ▬ لحظة 2، وطرفة ⵣ 1 ولمحة 7 $\frac{1}{4}$.

5 ـ استشكال العالم

انطلق تحليلنا للمقطوعات من افتراض أن هناك توحيداً، ووحدة عميقة، أو ما عبرنا عنه بالاتصالية، حتى لا ننخدع بالتشرذم الظاهر؛ وقد برهنا على ذلك من خلال اللحن، والإيقاع، والدلالة، مستوحين من علم الموسيقى، والتحليل بالمقومات.

زيادة في الإيضاح، وتعميقاً للبحث، فإننا سنقارب النص الأخير من (هناك تبقى)[20] لنتجاوز الشعر المعبور، والمسطور إلى الشعر المنثور؛ والقصيدة هي (هناك تبقى) المعنون بها الديوان. وقد قسمها إلى واحد وعشرين مقطوعة، أو شذرة، أو (حجرة)، مع استعمال الأرقام الرومانية. وإذا ما استحضرنا ما أشرنا إليه من نزعة إحيائية، وتشخيصية، وأنسنيّة، فإن كل ما يذكره مشبع بهذه الخواص مجتمعة، أو مفردة؛ الصحراء، والحجر، والألوان، واللغة، والليل، والنهار، والنار، والهواء، والماء، والتراب، والطير.

---

(20) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 155-183.

تكاد لا تخلو أية شذرة من كلمة (الحجر) التي صارت لها دلالات رمزية؛ هي حجارة المقاومة، والحرب، وحجارة البناء، والتشييد، وحجار شواهد القبور، وحجارة تتفجر منها ينابيع وأنهار، وحجارة الأضرحة، والخرائب، والأطلال، وأحجار التبرُّك، والتيمُّم، واللمس. . وإزالة النجاسة. وقد ارتبطت موضوعة الحجر بموضوعة الأرض، بل إنه وليد الأرض، فمنها خلق، ونشأ، وعليها يدافع حينما تشتعل المقاومة بالمقاومين؛ في الحجارة موعظة لأولي الألباب، إنها ناطقة بلسان الحال، وبما لها من ألوان، وأشكال؛ هي كتاب تاريخ الأجداد بكل ما فيه من فتن، ومقاومة، وجهاد؛ هي قصائد مديح للمنكوبين، والمَقْمُوعِين، وقصائد هجاء للجبروت، والطاغون الذي امتلأت بمذابحه الأرض.

ترددت في الشذرات علاقة الحجارة باللون، مما أحالها إلى لوحات تشكيلية؛ هناك اللون الأخضر الذي هو رمز للشرف، والسمو، والعزة، والأمل، والبياض الذي له لمعان يضيء الفضاء، والأزرق الذي في السَّمَاء، ولون الفجر، ولون الغسق، ولون الشفق. . ؛ تحافظ على دلالاتها، واستعمالاتها حيناً، وتتداخل أطيافها، وتتعاقب، وتترادف، وتتبادل تارات أخرى:

III

«أَحْجَارٌ فِي الْمُرْتَفِعِ ثَابِتَةٌ تَتَنَفَّسُ الصَّمْتَ سَفْحٌ تَتَعَاقَبُ عَلَيْهِ الألوان
أَزْرَقُ يُغَطِّي الْبُنِّيَّ أَخضَرُ يَتَفَجَّرُ يَنَابِيعَ رَمَادِيٌّ يَنْفُذُ إِلَى الأَخْضَرِ
الْغَمِيقِ»[21].

وإذِ اللغة مُرادِفة الحجرة، فإنها احتلت مكاناً مَرْمُوقاً؛ هكذا استعملت كل مكوناتها، مثل الصوت، والترنيمة، والغناء، والمديح. . . وإلى كل ما يمكن إرجاعه إلى الحقل الدلالي الذي تكونه؛ كما أنه يوظف قسيمها، وهو الصمت. وهكذا، فإن الدموع كلمات، والثياب المزركشة ترانيم، وضوء القمر كِتابٌ، وأوراق المدائح، وجدول الكلمات، وأصوات المرتّلين:

(21) ما تقدم، ص. 157.

«الشعراء المجاذِيبُ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَ الكَلاَمِ مَشْهَدُ اخْتِرَاق»
«لَكَأنما اللَّيْلُ يَدْعُونِي لأنْ أرقُصَ
كَلِمَة جَنْبَ كَلِمَةٍ هِيَ
اسْتِقبالُ مُنَمْنَمَاتٍ فِي صَفْحَةٍ أرجاؤُهَا
اللاَّنِهَايَةْ»[22].

موضوعة الحجارة، واللغة إلى جانب النار، والهواء، والماء، والتراب، أعضاء نبيلة في جسم القصيدة الشعرية؛ وهي كلها تتمازج، وتتداخل، فيصير كل شيء فيه شيء من غيره؛ على أن مدَار الحديث الأهم هو الإنسان وجسمه؛ لكن إدراك الجسد عند الشاعر ليس هو عند الإنسان العادي! إن العين، والأذن، والأنف، واللسان، واللمس تتوهم، ولا تدرك بالمعنى المتعارف عليه؛ وإذ كانت هذه التوهمات غير مقبولة في الحياة العادية العملية، والبحث العلمي، فإنها هي لب العملية الشعرية الإبداعية: العطش ذئب، والروائح نساءٌ.. واليمين خلف، واليسار فوق، والأمام تحت..؛ ومن يَدْرِي أن تصير الأعالي أسَافل، والأشجار، والأحجار، والجبال، والوديان... فوق، والشمس والنجوم، والكواكب، والأفلاك... تحت.

يرتوي الجسد من المقدس، والمدنَّس، بالسماع، وبالرقص، والملابسَة؛ تجد النساء والشعراء، والمجاذيب الضالَّة، في الأضرحة؛ الأضرحة فضاءٌ للجذبة، والحضرة، وامتزاج الأحاسيس الواقعية، والمتوهمة.

ـ «... فيه قطيعٌ مِنَ الإِحْسَاسَاتِ
يَرْعَى الشَّرَايِينَ»[23].
ـ «أَنْتَ الآنَ في حَضْرَةِ الْمَكَانْ»[24].
ـ «الْمَوْتُ تَرَكْتَ يَدَيْكَ فِي وَطَنِ السَّدِيم»[25]

(22) ما تقدم، ص. 173.
(23) ما تقدم، ص. 163.
(24) ما تقدم، ص. 176.
(25) ما تقدم، ص. 165.

الجسد يذبح، فتجري دِمَاؤُهُ أَنْهَاراً، وأوْدِيةً، أو يستحيل مجرد تابع لأفاعيل اللغة، والترتيل، والإنشاد:

«كَمَا لَوْ أَنَّ جَسَدِي

مُجَرَّدُ هَوَاءٍ كَبُرَ بَيْنَ تَرَانِيمَ تَتَآلَفُ

فَوْقَ شَفَتَيَّ

مِن حِينٍ إلى حِينٍ»[26].

الجسد محكوم بوعاء الزمان، والفضاء: فلق الفجر، وغسق الغروب، وناشئة الليل، وحمارّة قيظ النهار. . . ؛ وبهندسة البيوت الطينيّة ذات الأشكال الغريبة، وبالقمم الشامخة، وبالمهاوي العميقة:

«جَسَدٌ يَلْتَقِي الأَشْبَاحَ أَزْرَقُ يَشْرَبُ حُمْرَةَ الْغُرُوبِ لاَ تَقُلْ

مِنْ أَيْنَ أَنْتَ سَمِعْتُ جَسَدِي يُكَلِّمُ جَسَداً فِي هَيْئَةِ طَائِرٍ خَرَجَ مِنْ

بَيْنِ أَغْصَانِ التَشَتُّتِ رَافِعاً صَدْرَهُ مُتَصَدِّعاً هَبَّ فِي جَمْعِ

طُيُوراً لَمْ أَكُنْ أَعْرِف»[27].

هناك زمان مقدس هو الأعياد الدينية، والدنيوية في أيام معلومات، وفي أشهر معلومات. . وفضاء مقدس هو الجبل الضريح الشامخة قممه إلى السموات العلى، أو على وادٍ منهمرة مياهه، أو سَاحَات جذابة لأولي المآرب. «حضرة الفضاء» تشرط الجسد، وأفعاله، وأشكاله الهندسية من دوائر، ومربعات، ومثلثات، تحدد التصرفات، والوظائف؛ الزمان، والفضاء المقدسانِ يشملان كل ما في الحمى: قداسة الحجر، وقداسة الشجر، وقداسة الحيات، وقداسة الحشرات؛ وبهذا، فإن الزمان، والفضاء، المقدسين، يصيران رمزاً لوحدة الوجود، بل يتوحد فيهما كل ما في الوجود: تنام الحية مع الإنسان، فلا تؤذيه، ولا يُؤْذِيها، يقبل الإنسان الحجر فيشعر بحرارة، ويلثم الشجر، فيشم رائحة عطرة. تتحدث الحجرة، والشجرة، والحية، مع الإنسان حديثاً ودياً إذا كان من عباد الله المخلصين،

---

(26) ما تقدم، ص. 171.

(27) ما تقدم، ص. 174.

وتؤنبه إذا كان من القوم الضالين الظالمين؛ هكذا تصير الحية هي المرأة، والمرأة هي الحجرة، والحجرة هي الشجرة، والشجرة هي الأنثى... سلسلة مترابطة الحلقات يسلم بعضها إلى بعض في **دائرة محيطة بكل شيء**.

يرفض بعض الناس هذه الحلقة المفرغة التي تجعل كل ما في الكون يتصل، ويعود إلى حيث الواقع الذي ابتدأ منه؛ لكنها تقترح آفاقاً غير محدودة، وغير متناهية، وغير حتمية، كما كان يرى كثير من الحكماء السّالفين، ومن المعاصرين، كالشعراء، والعلماء، والمجذوبين، والحالمين.

6 ـ تجليات الأشكال

إن ما قدمناه يمتح من إبداعات بشرية كثيرة اعتمدت على التراث الصوفي، والآداب الرومانسية، وما تولّد عنها من تيارات أدبية؛ وإذا ما توقفنا عند إبراز المضمون، فإننا نكون مقصرين بالقياس إلى الدراسات العميقة الضافية المنجزة حولها. لهذا، فإننا مضطرون، ومكرهون لوضع هذا المضمون في إطار النظرية الموسعة التي نقترحها.

عبر ديوان «**هناك تبقى**» عن هذه المضامين بشعر التفعلة الواحدة الذي يمكن تسميته بالشعر المعبور، وبتعدد التفعلات في الشعر المسطور، وبالمنثور المتصاف المرصوف، أو المشتت الأصوات المتشظّي؛ وإذ إننا حللنا نماذج من المعبور، والمسطور، فإننا الآن سنقارب المنثور، وخصوصاً المقطوعة (I)[28].

تحتوي هذه المقطوعة على أربع فقرات يفصل بينها بياض، مما يجعل هناك ثلاث مسافات بيضاء، وليس هناك أية علامة رقمية من أي نوع، فلا فَوَاصِلَ، ولا نقط، ولا استفهام، ولا تعجب... وإنما هناك إركام للمفردات، والتراكيب، حتى إن القارئ لا يدري أين يقف، ويحتار في تحديد موقع فصل الجمل بعضها عن بعض إذا صح أن هناك جملاً بالمعنى المتعارف عليه. تتكون الفقرة الأولى من خمسة أسطر، وربع سطر، والثانية من سطر، وثلاثة أرباع، والثالثة من سطرين، وثلاثة أرباع، وكذلك الرابعة.

(28) ما تقدم، ص. 155.

إذا كان الأمر هكذا، فكيف يمكن إنشاد هذا الشعر، أو قراءته؟ هل يكون الإنشاد، أو القراءة، بدون توقف، من بداية الفقرة إلى نهايتها؟ إذا كان الأمر صعباً، فما الحل؟ هل يمكن اقتراح وقف على شاكلة ما صُنع بالتراث؟ ما هي معايير هذا الاقتراح؟ هل التركيب؟ هل المعنى؟ هل الإيقاع؟ هل انقطاع النَّفَسِ؟ ليس هناك تركيب، وإنما هناك **تراكب** ثائر على القواعد النحوية أحياناً كثيرة، وليس هناك مَعَانٍ محددة، لكن هناك تواشجاً بينها، وليس هناك إيقاع مضبوط، بناء على وزن، أو تفعلة، مما يضطر القارئ إلى تبني إيقاع لا يخلو من الاختزال، والاعتباط، والذاتية.

تذليلاً لهذه الصعوبات ندعو القارئ إلى مراجعة ما قدمناه؛ ويتلخص فيما يلي:

(1) التجزيءُ المتدرج المستند إلى مؤشرات تركيبية، ودلالية. (2) استخلاص الهياكل العروضية. (3) تقسيم ما حُصِّل على اثنين، أو ثلاثة، أو أربعة، بحسب الوزن المختار. (4) التحليل المقطعي. (5) تَدْرِيج النبر. (6) الإنشاد؛ بكل هذا تتبين حدود الوقف، أو الصمت، والتوقف اللحني، والمعنى.

تحتوي المقطوعة على اثنين وثلاثين (32) هيكلاً عروضياً؛ وبناء على هذا المعطى يمكن تقطيعها إلى ما يلي:

32

قبل 16 تَسيل ذلكَ 16 بالخلاء

8 8 8 8

× سَمَاءً عَن × × ليس الحر ×

4 4 4 4 4 4 4 4

× قرية عَطَفٌ × × تحت الجلد × × التف بجسدك × × المر في ×

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

تـــفـــعـــلـــتـــان

تـــفـــعـــلـــة 32 واحـــدة

ثم تحليـــل التفعلـــة إلـــى مقـــاطـــع

يتضح من هذا أن الهياكل العروضية متنوعة لكنها مشتقة من: /فاعلن/ و/ فعولن)، وبحسب قواعد الموسيقى العروضية، فإن هذه التَّفَاعِلَ يمكن أن تركَّبَ فيما بينها، فيكون ما هو متلائم، وما هو متنافر؛ المتلائم ما تركب من مولدات نواة واحدة، والمتنافر ما مزج بين نتاج النواتَيْن؛ والموسيقى الحديثة، والمعاصرة ليس لها هذه التفرقة، بل إنها تفضل التنافر على التناسب؛ وقد تطابق الهيكل العروضي أحياناً مع التركيب، واختلفا أحياناً كثيرة، إلا أنه يمكن أن يلجأ إلى التمديد، أو إلى الانتقاص، لتحصل المطابقة.

بناء على الْمَزْجِ بين التناسب، والتنافر، فإن أغلب أوزان الشعر العربي موجودة؛ هناك تَفَاعِلُ الكامل، والوافر، والمديد، والمتقارب، والْخَبَبِ، تبعاً لما تقتضيه نظرية التناسب من قلب، وإبدال، وعكس؛ ونتيجة هذا أن الشعر المنثور يصير أغنى إيقاعاً، وأخصب من إيقاع الشعر المعبور، والسطور؛ إذ هناك تنويع في المقاطع، وفي الهياكل، وفي الأوزان، وفي الموسيقى. إن هذا الشعر جار مجرى التراث الخليلي إذا ما استحضرت خلفيته الرياضية المنطقية الموسيقية، وتنوسيت الأهداف التعليمية المعيارية التي هي نتيجة متن فقير آتٍ من مجتمع ذي خصوصيات معيّنة.

تقتضي القواعد الموسيقية أن يكون الزمن القوي في الأول إذا كان الوزن ثنائياً:

قَبْلَ الْوُصُـو/ لِ إِلَى هُنـا/

(زمن قوي) (ضعيف)

كَـ سُوقُ قَرْ/ يَة مُنْـ/

(زمن قوي) (ضعيف)...

وإذا ما أردنا أن ندقق، فإننا نحلل المقاطع:

المقاطع:	قَبْـ	لَلْـ	وُ	صو	لِـ	إِ	لَى	هُـ	نَـا
الهياكل:	c v c	c v c	c v	c v v	c v	c v	c v v	c v	c v v
أسماؤها:	أقصر	أقصر	قصار	طويل	قصار	قصار	طويل	قصار	طويل
علاماتها:									

أسماؤها: ذات السنين — ذات الثلاثاء أسنان — ذات الثلاث أسنان — السوداء — ذا الثلاث أسنان — ذات الثلاث أسنان — السوداء — ذات الثلاث أسنان — السوداء

قيمها: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + 1 + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + 1 + \frac{1}{8} + 1 = 4$

يضعنا هذا الوضع أمام إشكالٍ يحتاج إلى حل. ذلك أننا إذا اعتبرنا الوزن بسيطاً: ($\frac{4}{4}$). فإنه يكون هناك تطابق بين عدد الزمن (4)، وقيمة الزمن (4)؛ وهذا يعني أن ليس هناك صَمْتٌ، وإنما يكون هناك نطق، أو إنشاد (قبل الوصول إلى هنا) دفعة واحدة؛ وحَلاًّ للإشكال، فإننا سنجعل الوزن مُرَكَّباً: ($\frac{8}{4}$)؛ وعلى هذا، تَبْقَى أربعة تُخَصَّصُ للصمتِ الذي سنحدده فيما يلي:

قَـبْـ (صمت) لَـنْـ (صمت) وُ ضَو (صمت) لِ إلى (صمت) هُـ نـا (صمت)

$\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — (1) — (1) — $\frac{1}{2}$ (1)

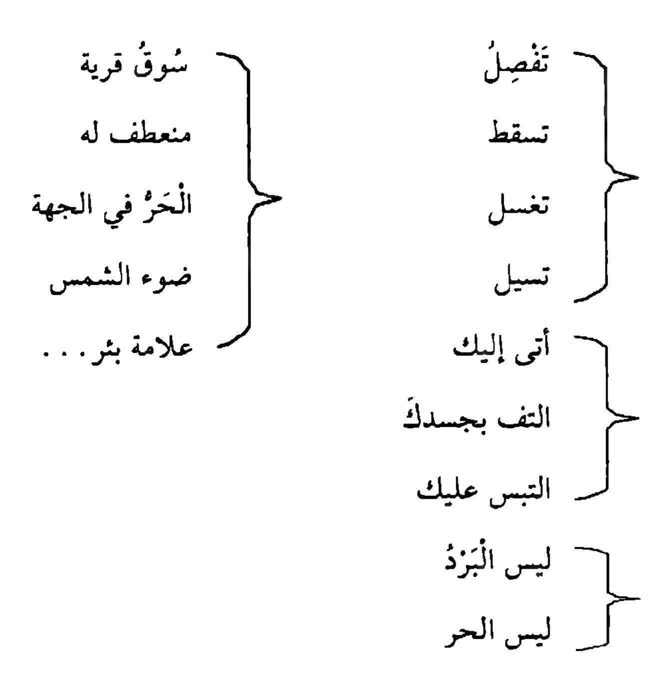
هناك تدريجٌ في الصمت كما كان هناك تدريج في الصوت؛ وأطوله ما كان عليه التَّوقّف؛ وبنيته في التركيب كما يلي:

الأسماء: اللمعة ـ اللمعَة ـ الطرفة ـ الطرفة ـ اللحظة

العلامات:

القيـم: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + 1 + 1 + 1\frac{2}{4} = 4$

بناء على هذا التحليل المستند إلى الإيقاع استطعنا لاَ أن نُحَدِّدَ مواقع الصمت، بل منحْنا قيماً زمنية لمقداره؛ ومع ذلك، فإنه يمكن الاستئناس ببعض الخصائص التركيبية أيضاً، مثل التكرار، والتماثل، والتوازي سواء أكانت بين الجمل الفعلية، أم بين الجمل الاسمية:



في ضوء هذا يمكن أن يكون هناك تضافر بين الأوزان، والإيقاع، والتراكيب، والمعنى، لاقتراح أوقافٍ دقيقة تعتمد على المسافة الزمنية، وأوقاف تقريبية تستند إلى الجمل، والمعنى. ذلك أن الاعتماد وحده على الجمل إذا وجدت يبخس الشعر خصائصه، والاستناد إلى الإيقاع وحده يخل بالتواصل الذي هو هدف كل رسالة، ويعدم هوية الشعر فيصير كأنه مجرد أصوات منظمة شبيهة بموسيقى مَّا.

تتحدث المقطوعة الأولى في لغة سردية/وصفية عن مسافر إلى موقع مَّا، ومعاناته شدائد، وأهوالاً، أثناء السير. ذلك الموقع هو أحد الأضرحة التي تقع في جبل العلم، العاجّ بالوافدين، والزائرين، ومقدمي القرابين المختلفة؛ وهذه المقطوعة هي نواة لما سيتلوها؛ حيث الحديث عن شمس الظهيرة، وعن الموقع الشامخ، وعن الأشجار، والأحجار، وعن الرجال، والنساء، والذكر، والحضرة، وترتيل القرآن، والألوان، والمياه. . .

إنه فضاء مقدسٌ يفرض موسيقى تعبيرية من نوع خاص، حتى يتحقق الانسجام بين الجوّ الروحاني، والجسدي، وسنوضح هذا معتمدين على

المقطوعات جميعها؛ وعددها واحدة وعشرون؛ إلا أننا سنضيف إليها ثلاث مقطوعات صَمْتِيَّة ليصير المجموع أربعاً وعشرين؛ وبناء على هذا، فإننا أمام خيارين؛ إما أن نعتبر كل مقطوعة جزءاً من طنين، فيكون لنا سلم واحد مكون من ذي الأربع، ومن ذي الخمس؛ وإما أن نتبنى سلمين مُلَوَّنَيْن؛ على أننا نتبنَّى الاختيار الأول حتى نغني المقاربة.

وعليه، فإن (IV) ـ I) طنين[29]

(VIII - V) طنين

(XII - IX) طنين

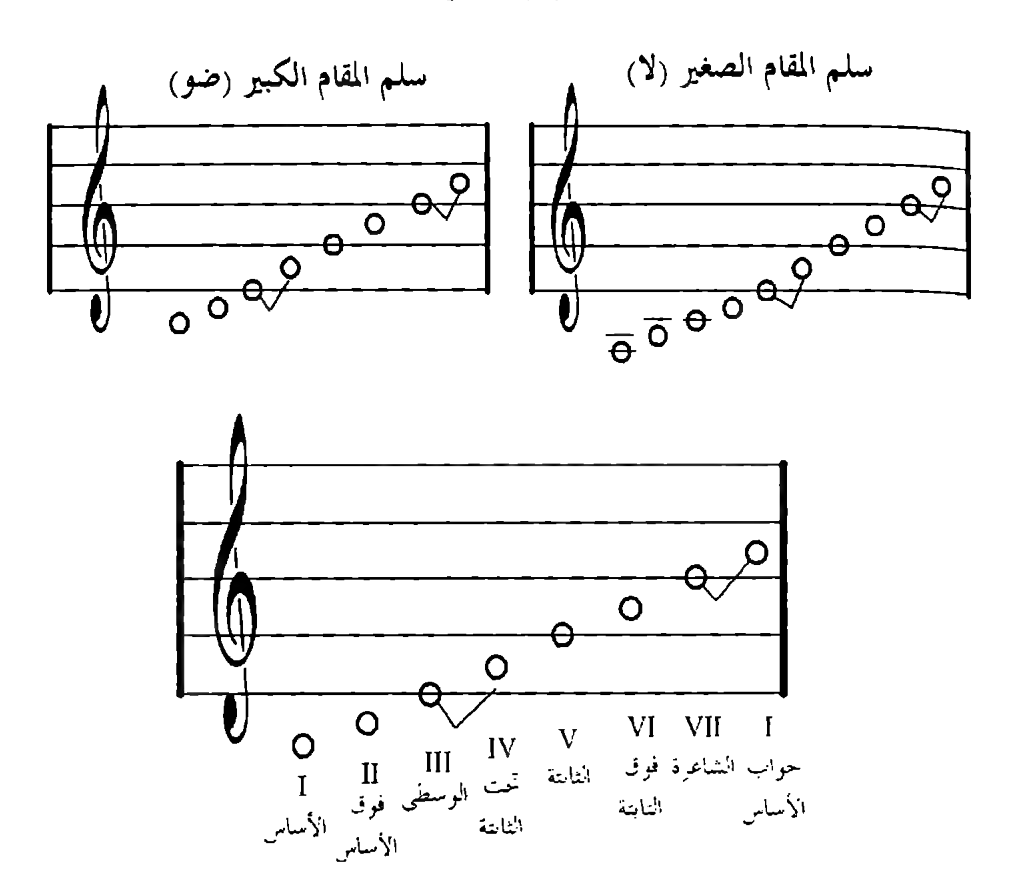
(XVI - XIII) طنين

(XX - XV) طنين

(ـ XXI بياض) طنين

والطريقة التي يمكن اتباعها لتحقيق تعادل الأبعاد ومعرفة نصفها، وتحديد مكانها هي: (1) أن نأخذ الجزء الأكثر فنحلله إلى هياكل عروضية، (2) أن نتخذ العدد الذي تحصل منه مرجعاً، (3) أن نتمم الجزء الناقص بهياكل البياض؛ وتبيان هذا سنختار المقطوعة الأولى التي عدد هياكلها ثمانون (80)؛ وليكن هذا العدد هو المرجع؛ ومعنى هذا أن كل طنين يجب أن يحتوي على (80 × 4 = 320)، نصفه (320 ÷ 160)؛ أي أن ذا الأربع (320 + 320 + 160 = 800)، وأن ذا الخمس (320 + 320 + 320 + 160 = 1120)؛ وأمّا تحديد نصف البعد فهو يتعلق بطبيعة السلم، من حيث هو كبير، أو صغير، طبيعي، أو مُلون؛ موقعه في الطبيعي بعد الطِّنِينَيْنِ، والثلاثة، وفي غيره يكون في الأول، أو في الوسط؛ وقد أبنا ذلك مِراراً في هذا المؤلف؛ ومع ذلك نعيده:

(29) يعرف القارئ أن السلم يتكون من طنين ونصف، وثلاثة طنينات ونصف؛ وكثيراً ما أشرنا إلى هذا، وسيأتي بيانه بعد أسْطُرٍ.



في المقطوعة الأساسية إشارة إلى الحجر، ثم بدأ يفصل الحديث عنها فَتَسَاءَلَ عن كيفية تَفَتُّتِه، وعن أنواعها، ثم وصل إلى محطة السير التي هي تازورت فَرُحِّبَ به، وَوُعِد بالطمأنينة، وبإنقاذه من الإحساسات القلقة، فإلى أرض الضريح المقدسة التي جاهدت للحفاظ على تلك القدسية؛ وأثناء الرحلة مَرَّ بِمَسَالِكَ وعرة، إلى القمة؛ هكذا صعد من حجر إلى حجر في طريق مُتَعَرِّجٍ سلكه الأجداد، ممتّعاً نظره بمختلف النباتات، والحيوانات، والأناس، متنقلاً من جبل إلى جبل، متذكراً ما شهدته هذه الجبال، وشاهدته، من حروب طاحنة، مما خُلِّد في الأوراق، وفي الأسفار.

ها هي قمة الجبل الصخرية، وها هو المكان المقدس، وها هي الموجودات، والمعدومات، المقدسة؛ وها هو الشيخ، وضريحه يُمَثِّلان تاريخ

التضحية بالدم، وبالمال، في سبيل الحفاظ على الهوية؛ وها هم الزوار المزدحمون المحمَّلُون بالهدايا، والقرابين، ينتظرون قدوم الليل ليجتمعوا على الصلاة، ويتحلّقوا للذكر، ويجلسوا لترتيل القرآن، والأذكار؛ وبهذا تأخذ النشوة الزائر، في هذا الجو المفعم بالرُّوحَانِيَّات، والمادِّيَّات، فيتوهَّمُ أنه صار كائناً آخر انفتحت له الحضرات، فعاش في الملكوت.

«أَنْتَ الآنَ في حَضْرَةِ الْمَكَانِ كَيْفَ لَكَ أَنْ تَقِيسَ سِرّ ما أَحَاطَ بِكَ نَزَلَ عَلَيْكَ وأَنْتَ فيه»[30].

إنه يعيش في الفراغ، وفي البياض، وليس فيما هو مَلِيءٌ، وسواد:

«أَسْكُنُ في البياض»[31].

إنه بياض لا تدركه العين، لكنه يدرك بعين البصيرة التي يمتلكها الأولياء، والشعراء، والمجاذيب، هؤلاء الذين ليسوا أسارى الظواهر.

أظهر هذا التلخيص أن هناك علائق عضوية بين مقطوعات القصيدة أفقياً؛ إذ هناك صيرورة تتجلى في بداية، ومراحل، ونهاية؛ وهذه الصيرورة موجودة على مستوى القصيدة، وعلى مستوى كل مقطوعة؛ وقد أسمى الموسيقيون تلك المراحل بالمحطات التي فصلوا القول فيها؛ على أن ما ظهر لنا هنا هو المحط التام الآتي:

I	V	I
هُنَاكَ تَبْقَى	شيئاً فَشَيْئاً	قَبل الوصول
XXI	XX	I

وهو يوجد على مستوى المقطوعات أيضاً[32]، كما تبين ذلك التعابير اللغوية الآتية:

(30) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 176.

(31) ما تقدم، ص. 177.

(32) سنقدم أمثلة ليقيس عليها من أراد.

● المحط

I ـ «. . . يَغْتَبِطُونَ بِالنَّوْمِ فِي مَجَازِ الذِّكْرَيَاتِ»

II ـ «. . . تَطْفُو فَوْقَ الطَّرِيقِ»

III ـ «. . . وبنفْسِهِ الْحَجَرُ يَكْتَفِي»

● التوتر

I ـ «. . . صَارَتْ شَهْوَةُ الصَّمْتِ أَعْنَفَ»

II ـ «. . . هَذَا الْقَلِيلَ الذِي يَلْتَهِبُ

فِي ظَهِيرَةٍ»

III ـ «. . . يَوْمَ اشتعَلَت الأرض. . .»

● المنطلق

I ـ «قَبل الوصول. . .»

II ـ «لكن الطريق. . .»

III ـ أحجار في المرتَفَع. . .»

يقتضي هذا التناول الأفقي التَّعَرُّض إلى التمطيط الذي يتأسس على الاسترخاء، والتوتر؛ وهو يكون على مستوى القصيدة، وعلى مستوى كل مقطوعة؛ وإذ تناولناه بتفصيل[33]، فإن الإشارة تكفي هنا إلى أن الدرجات الأساسية؛ هي: (I-IV-V)، والثانوية؛ هي: (II-III-VI-VII)؛ ولما تقع درجة ثانوية بعد أساسية تحدث توتراً يحل بأساسية.

وأما العلائق العمودية، فهي نتاج توافقات، وائتلافات بين الدرجات؛ وها نحن نقدم للقارئ خطاطة تلخص الوضع:

(33) انظر الفصول السابقة.

V
صول
V IV
(III) IV فا III
مي مي II
III ري ري III (I)
(I) II (I) II ضو (VII)
ضو ضو
(I) (VII) I (VII) (I) سي VI
سي سي VI VII لا V
قَضاء VII (VI) VII لا V VI صول
لا V VI
الحاجات VI صول صول (VI) V
الضريح V (IV) V فا III
فا
الزوار الهوية VI (III) VI مي
الأشكال مي (II) III
البُنّي III ري
الحج الجهاد الاستشهاد (I)
II ضو
الهندسة الأخضر الخوارق I
جبل العلم تحرير الأرض الحجارة
الألوان الولاية الرموز
المقاومة الطيْر
نعمة الله المقدَّس
VIII
VII
VI
الأرض
V
IV
التاريخ
III
II
I

هناك ثلاثة سلالم؛ هي (ضو)، و(مي)، و(صول)، وهناك قرارات، وجوابات، وهناك تكرار (ضو)، و(سي)، و(صول) أربع مَرَّات؛ و(ري) و(فا)، و(لا)، و(سي) ثلاث مرات، لكن الموقع يختلف مما يحيل التكرار إلى ترادف، مما يحقق تداخلاً بين المقطوعات بالتّصادي، والأجوبة.

7 ـ مفارقة الحجارة

حرصنا فيما قدمنا أن نبرز الموسيقى التصويرية للرموز وأبْعادها؛ وهي مستقاة مما ورد في التراث الإسلامي في سياق الدفاع عن الأرض، والعرض، والهوية الدينية، والتاريخية، والمعيشية؛ على أن ديوان «**هناك تبقى**» نبهنا إلى المفارقة المحايثة لهذا النوع من الاقتراض؛ إذ هناك جانب إيجابي، وهناك ناحية سَلْبِيّة. يتجلى الجانب الإيجابي في المواقف النموذجية للرسول ﷺ وصحابته، وأولياء الله الصالحين من جهة، ومواقف أعدائهم من جهة ثانية.

كان الرسول: صحابته : : زعماء قريش: أتباعهم.

الرسول: الوحي : : زعماء قريش: الوسواس الخناس.

جند الرسول: الملائكة: : جند قريش : المشركون.

لقد كان النصر حليف الرسول ﷺ، وأتباعه، وحاقت الهزيمة الماحقة بالطاغوت الكافر؛ وقد صار هذا الواقع التاريخي نموذجاً يقاس عليه:

أطفال الحجارة: تحرير فلسطين: : القوة الغاشمة: الأرض المحتلة.

مقايسة الوضع الفلسطيني الراهن بالوضع الأوّلي للدعوة الإسلامية يجمع بينهما أكثر من مناسبة؛ وأهمها إسهام القوى الروحانية في تحقيق نصر المسلمين؛ وبهذا ستكون تلك القوة الغيبية بجانب أطفال الحجارة للتغلب على القوى الغاشمة الظالمة. انتصار الحق، والخير، والجمال، مؤكد، وهزيمة الجبروت، والشر، والقبح، لا مناص منها؛ التمثيل، إذن، رسالة لبعث الأمل في النفوس، ولاستمرار الكفاح، استرجاعاً للحقِّ المهضوم، والكرامة الْمُدَاسَة؛ على أن الأمل بلا عمل يؤدي إلى كوارث.

الموقف يتأرجح بين الأمل، واليأس؛ لذلك كانت المفردات الأساسية المعبرة عنه متمايلة بين الإيجاب، والسلب؛ تلك المفردات الرموز هي الطير، والصحراء، والأشجار، والألوان، والحجارة، والأشكال؛ الطير مُسْهِمَةٌ في النصر، ومصدر للعيش، لكنها تتسبَّب في الهزيمة، وفي المجاعة؛ الصحراء منبع الأديان، والصبر، والتحمل، والحرية. . من جهة، وهي مجال لانطلاق الغرائز، وخُلُق التهور، والطيش. . ؛ الأشجار مورد للرزق، وحمى من حمارَّة القيظ، ووسيلة تدفئة من

ناحية، وهي مادة أدوات قاتلة، وذات أثمار خبيثة سامة؛ الألوان إمتاع للعيون، والنفوس، وفرقة بين أشياء المكون من جانب، وهي علامة على الحزن، والنّكد، والخلط؛ الحجارة تُسْتَعْمَلُ في بناء الدور، والقصور... من صوب، وهي تشج بها الرؤوس، وتهشم بها العظام، من صوب آخر؛ الأشكال مربعة، ومثلثة، ودائرية... رامزة لمعانٍ نبيلة من صُقْعٍ، وهي سِجْنٌ، وحصار... من صقع ثان.

إن هذا الموقف المزدوج يحد من خطر الوُقوع في شرك التخدير، والتفاؤل الساذج، كشأن بعض الطوائف؛ وبهذا، فإن النص الشعري استوحى من بنيات المقايسة الشكل لا المضمون؛ الأزمنة مختلفة، والأمكنة متباينة، والناس غير الناس، على الرغم من أن البشرية في كل عصر، وفي كل مِصْرٍ تتدافع لأجل إشباع الحياة المادية، والروحية؛ إن الأقوال، والتراتيل، والسماع، والأمداح، والأفعال، والحضرات، والرقص، والشعائر المفروضة، والنافلة، والمرقعات ذات الألوان المتنوعة، والضرائح صاحبة الأشكال الهندسية، هي نتاج الماديات.

أدّى اختيار الأنموذج الديني المطلق إلى إلغاءِ الصيرورة التاريخية؛ لأنه بُنِيَ على تمثيلٍ خاطئ، وقياس شاهدٍ على غائب، فكانت النتيجة «مَجْدَ الْفَرَاغِ»، كما تَحَصَّلَ، من عدم القدوة، الهلاك للسَّيْر في فَيافٍ بدون دليل خِرِّيتٍ؛ هكذا وقع الإنسان العربي متأرجحاً بين الموقفين؛ لكن النص الشعري اتجه نحو الحرية، والانعتاق:

«هُنَاكَ تَبْقَى
دُونَ أنْ تَدْرِيَ
لِمَاذَا الشَّيْخُ يَرْفضُ
قُبَّةً
لِمَاذَا يَرْفُضُ
اكْتِمَالَ
أَسْوَارٍ هُوَ انْغِلَاقُ
مَعْنَى أن يكُونَ وَسْطَ أَحْجَارٍ
وَسْطَ كَثَافَةِ أصْوَاتْ».

خاتمة

أدى بنا تحليلنا لديوان «**هناك تبقى**» أن نستخلص عدة موضوعات ذات أهمية بالغة؛ هي الاستحياء الشامل، والاستحجار، والاستنغام، والاستشكال؛ وقد داخلنا بين هذا الرابوع بتشبيهات، واستعارات، موظفين مناهج موسيقية، ولسانية، ورمزية، وسيميائية، متكاملة، في إطار رؤيا موحدة لا تفرق بين الشكل، والمضمون. وبذلك استطعنا أن نبرز بهاء الديوان، ورسائله التي تحث على الأمل، والعمل، لتغيير الواقع التعيس إلى مستقبل مزدهر.

خلاصة القسم الثاني

خصصنا هذا القسم (رموز) إلى تحليل ديوان («**المسرح والمرايا**» 1967) لأدونيس، و(«**أحد عشر كوكباً. على آخر المشهد الأندلسي**»، 1992) لمحمود درويش، و(«**هناك تبقى**»، 2007) لمحمد بنيس. وقد كان تحليلنا مؤسساً على منهاجية مندمجة تتكون من علم الموسيقى، وتحليل الخطاب، واللسانيات؛ وهذه المنهاجية تندرج ضمن النظرية السيميائية العامة.

نظرنا إلى «**المسرح والمرايا**» في إطار تدامج الشعر، والمسرح، والموسيقى، والتشكيل؛ وقد دعونا هذا التدامج بـ(التفانّ)؛ يمكن أن يدرك الشعر بالنسق السمعي، والبصري، وكذلك المسرح، والموسيقى، في حين أن التَّشْكِيل لا يتمُّ إلاَّ بالنّسق البصري؛ على أن ما ركزنا عليه هو علم الموسيقى بما يحتويه من دلالات، وتقنيات مؤسسة على المنطق، والرياضيات، لكننا اخترنا بعض المقامات دون سواها، تبعاً لما أسند إليها من دلالات عبر العصور، لأن المناخ العام للنص الشعري يسمح بذلك، وركزنا على تقنيات الموسيقى التوافقية التي استطعنا بها الكشف عن البنية والدلالة. هكذا قسنا «**المسرح والمرايا**» على التأليف السمفوني، بما يقتضيه من تركيبات، وتوليفات؛ وقد عَزَّزْنَا المقاربة الجمالية بتبيان الدِّلاَلات التي تتجمع لتعبر عن الكارثة العظمى.

لقد كانت هذه المنهاجية هي العمود الفقري، أو حجر الزاوية في تناول «**أحد عشر كوكباً**»؛ كل كوكب مقطوعة قصيرة تكاد تشابه الشذرة، وقد فعلنا بها ما فعلنا بسابقها، بحيث نظرنا إلى القصيدة في كلياتها، ثم رأيناها في جزئياتها، فإلى جُزَيْئَاتها، مُركزين على البعد الموسيقي الذي يمتاز به شعر محمود درويش، والذي يتجلى في اختيار الأصوات، والمفردات الموسيقية، وفي طرائق التأليف، وفي الاقتصار على تفعلة واحدة؛ إنه شعر الإنشاد، والاستلذاذ، والتأثير في

المستمع، وفي المشاهد. لذلك، فإنه يتيح الفرصة أمام المحلل الموسيقي ليقوم بعمله؛ على أن ما فعلناه ليس إلا مجرد إشارات موجهة منبهة.

الشعر الموسيقي ذُو جمهور واسع يتأثر بالشاعر فيستجيب إليه بالتأوه، والتصفيق، والمُكاء المستعجب، والتَّخمِيس..؛ لكنه يؤثر في الشاعر الذي يتفاعل معه، فيُعِيدُ، ويكرر، ويُلَوِّنُ ألحانه، وينوع حركاتها؛ ومع أنَ جوهره الحديث، عن الكوارث، فإنه يحث على النهضة من الكبوة، وعلى الصحوة من السبات العميق؛ إنه شعر يناغم بين الحجارة، والقيثارة.

حللنا ديوان «**هناك تبقى**» بقواعد موسيقية، ولسانية، وخطابية؛ على أن الخصوصية الشكلية للديوان المتجلية في الشذرات جعلتنا نُكَيِّفُ المنهاجية حتى تتلاءم معها؛ هناك شذرات معطاة في تجزيء للقصيدة؛ وقد اتخذنا صنيعه مؤشراً لَنَبْنِيَ عليه التحليل، وهناك تشذيرٌ صنعناه. وقد جمعنا بين المعطى، والمصنوع، والبياض، والسواد، والصوت، والصمت، لبناء الطنينات، والتوافقات، والتركيبات، والدلالات، مبتدئين بالأعم، ومنتهين بالأخَصّ: الديوان، فالقصيدة، فالمقطوعة، فأجزاؤها، فالتفعلة، فالمقطع، فالصمت، فأنواعه؛ وقد أتاح لنا هذا التحليل أن نستخلص البِنْيَة العامة ذات المكونات، والعناصر المتعددة، باعتبارنا كل مقطوعة اتفاقاً ثلاثياً، مما أدَّى إلى أربع وعشرين موضوعة/ مترددة تتألف منها تلك البنية.

ساير المضمون الشكل في «**هناك تبقى**»، فتشظى الحجر، فاستحجر الوجود، فاستأنس الحجر، فاستنغم الكون، فاستشكل، فاسْتَلْون؛ كل ما في الوجودِ حجارة، وكل نغم حجارة؛ وإذن، فإن الحجارة نغم.

تحدث «**المسرح والمرايا**» عن الهزيمة النهائية، و«**أحد عشر كوكباً**» عن التِّيه، والأمل في العودة، و«**هناك تبقى**» عن المقاومة، والمراهنة؛ إنها أشعار رمزية لأوضاعٍ مستعصية؛ لكن كلاًّ منها تَجَلَّى في أشكال جمالية خاصة.

خلاصة الجزء الثالث

زاوجنا في هذا الفصل بين التحليل الجمالي، وبين الكشف عن المحددات الأساسية للنص الشعري، بإشارات متعددة إلى السياق العام الذي انبثق منه. لهذا، فإننا نستحضر إلى القارئ ملامح من الخلفيّة الجمالية التي اعتمدنا عليها في المقاربة، ثم نذكره بالمناخ العام، ثم تبيان الغاية من تقريب المعنى

أولاً: لقد حرصنا على أن أعَذْنَا الإلحاح على ما قدمناه من مبادئ معرفية، وحركية، وتوليفية، وتنظيمية؛ تجتمع هذه المبادئ كلها في النسق الموسيقي، وفي النسق الشعري؛ لكن النسق الموسيقي تطور عبر العصور، فصارت له مذاهب متعددة، كالمقامية، والتناظرية، والتوافقية، والتسلسلية، والتقليلية؛ وإذْ إننا نؤمن بعدم وجود قطيعة مطلقة بين هذه المذاهب، فإننا كُنّا نلجأُ إلى توظيف بعض المبادئ الملائمة، من أيٍّ منها، لِجَوِّ النص، ومُناخه؛ على أن التوافقية كانت لها الهيمنة، باعتبارها مؤسسة على مبادئ رياضية منطقية قد تكون إنسانية؛ لهذا، صار ما نتج عنها من أعمال موسيقية تراثاً للبشريّة جمعاء، فاهتمت به التحاليل الموسيقية، وعادت إليه الإبداعات المعاصرة.

لقد وظفنا التوافقية في فصول هذا الكتاب؛ هكذا يعثر القارئ على أحاديث مفصلة عن المقاطع، والمصَامِت، والْمَسَاوِدِ، والْمَبَايِضِ، والْمَوَازِينِ، وعن أنواع السلالم، وعن التوافقات الخماسية، والسباعية، وعن أدوات تنمية المقطوعة، وعن محطاتها، وعن كيفيّة اختزالها، وعن الألحان، ونُطُقِها، ومسافَاتِها، وطَنِينَاتِها، ودرجَاتها؛ وقد أتاحَتْ لنا أن نولِّدَ مفاهيم كثيرة جعلتنا أقدر على القراءة المتفحصة، وعلى ضبط التأويل الصحيح، واستخلاص البنيات العامة، والربط العميق بين مختلف الفنون، وإقامة جسور تربط بين الواقع، والإبداع.

ثانياً: لقد اخترنا مَتْناً تسكنه روح عشرات السنين، بما فيها مِنْ نزاعات

سياسية، ونزعات ثقافية، وفنية؛ من الناحية السياسية، هناك القضية الفلسطينيّة التي هي مؤشر دال على الانحطاط العربي الإسلامي العام (الهزائم الحربية، والتدهور الحضاري، والرداءة الثقافية، والتدجيل، والتلبيس، وفرح كل حِزْبِ بِمَا لَديه)، حتى صاروا كأنهم من الأقوام الذين عَمِيَتْ أبصارهم، وبصائرَهُم؛ على أن ما خفف من هذا الوضع الكارثي هو الاتصال بالأمم الأخرى التي يظهر تاريخها كأنه مضمار سِبَاقٍ للاجتهاد، والابتداع في كل الميادين.

لقد استنشق المثقف العربي من عَبِيرهَا، وسَعُوطِهَا، في آن واحدٍ؛ هكذا يصادف قارئ الشعر العربي من كل اجتهادٍ، وابتداعٍ طرفاً، أو صدىً، أو محاكاة؛ هناك التمزيجُ بين تِقْنِيَّات الفنون التشكيلية، والشعرية، والموسيقية، والمسرحية؛ وهناك استيحاء من موضوعاتهم، كمنعطف الجسد، والتناص، والاهتمام بالحياة اليومية، وباللغة من أجل اللغة، وبقضية عجز اللغة، وتفضيل الصمت، والتشذير، والإرْكَامِ، والتعمية...

ثالثاً: بكل هذا، صار النص الشعري سَدِيماً، وَعَمَاءً، وفَوْضَى... حتى إن القارئ المرتاض نفسَه على مثل ذلك النص قد لا يمسك برأس الخيط لِيَرْقَعَ الخروق بين الأصوات، والكلمات، و«التراكيب» ليصير النص متسقاً، ومتماسكاً، ومُنْسَجِماً. لهذا، قد يلجأ إلى تعابير فضفاضة عامة مُضَلِّلَة قد تقول كل شيء، ولا شَيْءَ في آن واحدٍ؛ تَجَنُّباً لهذا التَّمْويه، ورغبة في تشجيع القراءِ على مثل ذلك الشعر، فإنَّنا قَرَّبناهُ لهم بألْفاظٍ معتادة، في مرحلة أولى، ثم بمفاهيم إجرائية، في مرحلة ثانية؛ وقد اعتمدنا على مؤشرات لغوية (فاس، وباب المحروق، والوطاسيين، وعلال الفاسي، وابن حبوس...، و(الأندلس، وغرناطة، وجبل الفتح، والغجر...)؛ كل مفردة من هذه المفردات موضوعة ذات مكونات، وعناصر، مخزنة في ذاكرة القارئ المطلع، مما يجعله يعيد بناء تصورات اجتماعية، وثقافية، وسياسيّة؛ على أن هذه المرحلة الابتدائية يتلوها ما هو أرقى منها، مثل استكشاف مكونات الجمال والدلالة، بناء على مؤشرات البياض، والسواد، والصوت، والصمت، وشكل الحروف...

إن النصوص الشعرية التي عالجناها تحدّثت عن قضايا شغلت، وما زالت، بال المثقفين، والمُهْتَمِّين. مَنْ مِنَ العرب، والمسلمين لا يشده الحنين إلى تاريخ الأندلس المجيد؟! من منهم من لا يهتم بالقضية الفلسطينية؟! من منهم من

لم يتأثر بالنكبات، والهزائم؟! من منهم من ليس على اطلاع، أو بعض اطلاع على المنجز العالمي في ميادين الفن بصفة عامة، وفي الشعر خاصة؟!؛ وبناء على هذا، فإن الشعر الحديث، والمعاصر، ليس مجرد هذر محموم من الناحية المضمونية، كما أنه ليس فوضى ضاربة أطنابها من الوجهة الجمالية، وإنما هناك تنظيم جمالي يتجلى في أشكال موسيقية عديدة (تفعلة واحدة، تعداد التفاعل. . .).

اللغة موسيقى من حيث هي، فما الحال إذا كان هناك تنظيم قصدي للغة؟! وعليه، فإن الشعر مهما كان نوعه يُعَبِّرْ بِنَغَم عن مَعْنَى. هذا هو المبدأ العام الذي يجب أن يقر في الأذهان؛ وأما ما هو كَائن من ضروب الاختلاف، وأنواع النِّزاع، بين المهتمين، فهو راجع إلى الاعتياد على نوع من الجمال، والموسيقى.

مخرج

الحصيلة والأفق

تمهيد

لقد تناول القدماء، والمحدثون، والمعاصرون، الخطاب الشعري: إيقاعاً، وأصواتاً، وحروفاً، ومفردات، وتراكيب، وبياضاً، وصمتاً، لاستخراج مَعَانٍ، ودلالات، تتسم بغرابة الصُورِ، والكثافة... مِمّا جعلهم يميزونه من غيره. وقد كان لنا بعض الإسهام في هذا المجهود المشكور في إطار نظرية سيميائية عامة مؤلفة من اللسانيات، والشعريات، وتحليل الخطاب؛ على أننا بذلنا قصارى جهودنا في هذا العمل لاقتراح نظرية شعرية أوسع مما فعلناه سابقاً، منهاجاً، ومادّة؛ فمن حيث المنهاج حاولنا الكشف عن المكونات العميقة، والسطحية التي تجمع بين الموسيقى، والشعر، وبينه، وبين الفنون الأخرى، في إطار **العلوم المعرفية المعاصرة**؛ ومن حيث المادة، فإننا حلَّلْنَا نماذج شعرية لمغاربة ومشارقة.

تحقيقاً لهذه الغاية، خصصنا ثلاثة أجزاء؛ أولها مبادئ، ومَسَارات؛ وثانيها نظريات، وأنساق؛ وثالثها أنغام، ورموز؛ هكذا اقترحنا مبادئ معرفية، وحركية، وتوليفية، وتنظيمية، ثم جَلَّيْناها في فصول سحر الأعداد والأشكال، وتوليف الأنغام، وبلاغة الألحان، وتناغم الأكوان؛ ثم قدمنا النظرية التوليديّة، والتعبيرية، والإيقاعية، والموحدة، مُرْدَفَةً بأنساق الأصوات، والتراكيب، والدلالات، والتوحيد؛ ثم تَوَّجْنا ذلك بتحليلات لنصوص شعرية متنوعة، حتى يصدق الْخَبَرَ الْخُبْرُ.

1 ـ الحصيلة

تلك نظرة عامة حول ما أنجزناه، لكننا نسعى الآن إلى بعض التفصيل لنضع بين يدي القارئ حصيلة يمكن أن يوظفها، ويستثمرها، في تحليلاته؛ وها هي بعض معطياتها:

أ ـ الشعر في الدماغ

صار من التعابير المتداولة بين أهل العلوم المعرفية أن الموسيقى في الدماغ؛ وإذ هذا صحيح، فإن الشعر، والحب. . . في الدماغ أيضاً؛ على أن هذا القول الخفيف على اللّسان ثقيل في ميزان العلوم المهتمة بالدماغ، مثل علم الأعصاب، وعلم النفس العصبي، وعلم التشريح، وعلم وظائف الأعضاء. . . وفي فلسفة الذهن، والأناسة المعرفية، واللسانيات المعرفية؛ ذلك أن أطباء الدماغ، وفلاسفته، يقرّرُون أن هناك باحات في الدماغ؛ بعضها في اليسار، وبعضها في اليمين؛ ومن بين الباحات اليسرى هناك ما هو خاص منها باللغة، ومن الباحات اليمنى هناك ما هو موقع للموسيقى؛ وقد تَوَلَّدَتْ عن هذه التقريرات أطروحات، وسجالات بين مختصين عديدين؛ هناك **المقترح المَخْزُوني** الذي يجعل كل باحة في الدماغ لها وظيفة معينة تقوم بها، استجابة لما يحصل لها بحافز مًا، نتيجة إدراك الأنساق الحسية من بصر، وسمع، وذوق، وشم، ولمس، وبناء على ما هو مُخَزَّنٌ في نسق الذاكرة بأنواعه، ومكوناته، وعناصره؛ وهناك **أطروحة الاتصال** التي تفرض علائق بين الباحات، مما يجعل الفعل، أو رد الفعل، حاصلاً عن سلسلة من المراحل، بدليل أن بعض الفعاليات ليس لها موقع خاص، وإنما توجد في أماكن متفرقة بالدماغ، مثل ذكرة الدلالة التي هي موزعة توزيعاً واسعاً في القشرة، ومثل الخيال، ومثل الوعي[1]. . .

جَمْعاً بين هذه الآراء المتقابلة، وضع بعض الباحثين فرض **المصدر المندمج التركيبِي المشترك**؛ يعترف هذا الفرض بأن التمثيلات التركيبية الموسيقية، واللسانية، مُخَزَّنة في بَاحَات دماغية منفصلة من جهة، لكنها متداخلة الشبكات التي تقدم مصادر عصبية لتنشيط التمثيلات التركيبية المخزنة من جهة[2]؛ لكن هذا الفرض لا يحل المشكل، وإنما يُحَفِّزُ على طرح أسئلة عديدة؛ منها: هل البنية

---

(1) يراجع الفصل الأول (المبادئ المعرفية) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(2) يراجع الفصل الرابع (النظرية الموحدة) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

العصبية الدماغية توجد دفعة واحدة في كل باحات الدماغ؟ وإذا وجدت متآنية، فهل هي مؤهلة للاستجابة بنفس المستوى؟ فهل رد فعل الأعصاب التي في باحة اللغة هو رد فعل الأعصاب الحسية الحركية التي توجد في باحة اللغة؟ إن الجواب لا يكون إلا من علماء الأعصاب، والمختصين في التصوير العصبي، وعلم نفس الأعصاب، في المقام الأول؛ بيد أن الباحث في الإنسَانِيَّات يمكن أن يُدْلِي بدلوه في هذا الشأن بالاستدلال، والمقايسة على ما توصل إليه أهل العلم الخالص؛ ومن باب الاستدلال، والمقايسة، نقول: إذا كانت كل باحة فيها أعصاب كثيرة يمكن أن يدمَّر بعضها، ويُبْقَى على آخر منها، فإنه يمكن أَنْ يشغل بعضها، ويترك آخر منها خامداً، بحسب ما يقتضيه الْمُثِير ! وَنَدَّعِي أن أوَّلَ ما يُحَفِّزُ منها هو ما يتعلق بالحركة، وبالانفعالات. . . ثم ما يتحكم في اللغة الانفعالية. . فالمفهومية؛ ومعنى هذا أن باحة الموسيقى أنْشَطُ، واسبق من باحة اللغة !.

يُمكن تعزيز هذا الاستدلال القياسي بما يلاحظ في أفعال البشر؛ إن الكائن الإنساني يتألم، ويصرخ، ويضحك. . فيعبر عن ذلك بأصْوَاتٍ معبرة؛ ويستمع إلى الأنغام، منذ أشهره الأولى، فينتبه إليها، وينجذبُ. . أكثر من انتباهه، وانجذابه إلى اللغة، لا باعتبارها لغة خالصة، وإنما لأنها نوع من الموسيقى أيضاً.

على أساس الأبحاث العلمية الخالصة، والمقايسات عليها، اشتغلنا بفروض؛ أحدُهَا قوي يدعي أن كثيراً من قوانين الموسيقى، وقواعدها، هي ما يحكم اللغة الطبيعية؛ وثانيها ضعيف يفترض أن هناك مصدراً عصبياً مندمجاً مشتركاً بين الموسيقى، واللغة معاً؛ وثالثها أضعف يسلم بكليات جامعة بين اللغة، والموسيقى، لكن مواد كُلٍّ منهما مختلفة عن الأخرى كل الاختلاف؛ ويجد القارئ أبحاثاً تمثل كُلَّ افتراض تعرضنا إليها، وناقشناها، ثم اقترحنا فرضنا الخاص؛ هو أن **اللغة موسيقى**؛ وإذا سلم بهذا الافتراض، فإن **الشعر موسيقى** بكلِّ ما تدل عليه كلمة (الموسيقى) من مَعْنًى؛ وعليه، فإن الفرق بين اللغة العادية، والشعر من حيث الجوهر الموسيقي، يكمن في الدرجة لا في الطبيعة، وكذلك الأمر في الشعر من حيث هو شعر.

وإقناعاً للقارئ، فإننا سنقدم له جملة تنتمي إلى الشعر المنثور حَلَّلْنَاها موسيقياً[3]، ثم أَلَّفْنَا لها لَحْناً بثلاث صيغ ليختار ما يُريد:

---

(3) حَلَّلَها المؤلف، ثم تداول مع الخبير في التأليف الموسيقي. أ. أحمد عبدون فاتفقنا على التدوينين، الأول والثاني؛ وأما الثالث فهو بَيِّنٌ؛ وبه تأخذ مدرسة مَكَارْثِي وبرينس.

أ ـ الجملة:



المجموع: 8 أزمنة



المجموع: 8 أزمنة



المجموع: 7 أزمنة

ب ـ في الحركة حياة

شعر الكائن الحي، منذ بداية وجوده، أنه يتحرك من مكان إلى مكان، يتعاقب عليه الليل، والنهار، والفصول، والسنوات. . ؛ دفعه هذا الشُّعُورُ إلى البحث عن جوهر الحركة؛ وأسبابها، وغاياتها؛ وتبعاً لهذا، فإن النبهاء من البشر ابتدعوا عِلْماً للحركة ليتعرفوا على كيفية التحرك، وقوانينه؛ وقد أنشئت علوم تنتمي إليه، مثل الميكانيكا، والفيزياء، والكيمياء، والبيولوجيا، والعلوم

الاجتماعية، واللسانية؛ وقد تحدثت هذه العلوم عن سرعة الحركة، وتسارعها، وبطئها، وتباطئها، وعن الزمان الخطي، واللولبي، والدائري... والفوضى.. وعن السببية، والحتمية، واللاحتمية، والتفسير، والتعليل، والتوقع، والتنبؤ...[4] وعن طبيعة الأصوات العادية واللغوية، والموسيقية.. وعن القوة الضاغطة، ورد الفعل عليها، ومدى تناسبه معها؛ وإذ كل شيء يتحرك، فإن ما يعنينا هو الحركة النصية، وطبيعتها.

1 ـ الحركة الموسيقية

اهتم باحثون عديدون بنمو النص الموسيقي من وجهات نظر متعددة؛ هكذا تكلّم أهل علم النفس المعرفي المهتم بالموسيقى، وعلم النفس الخاص بالأصوات الموسيقية، عن نماذج تتحدث عن الحركة؛ وأهمها نموذج الساعة الداخلية، ونموذج البرامج الحركية، ونموذج الحركة المجردة[5]. يتعرض الأول إلى التناسق بين الأفعال، والحركات، التي تكون استجابة لدرجة النغمة، وموقعها؛ ذلك أن الأولى تحدد مسار ما يتلوها حينما يكون اللحن مُبَنْيَناً بطريقة عقلانية مضبوطة واضحة، أو حينما يكون على شاكلة تظهر فوضويةً؛ في الطريقة العقلانية تكون هناك بداية، ونهاية بِنَيْوِيَّتَان، أو منطلق، ومحط، وأساس، وثابت، وجوابٌ، واسْتِرْخَاء، وتوتر، وحَلّ، أو تناسب، وتنافر، والعودة إلى التناسب[6]؛ على أن هناك إبداعات تثور على هذه الطريقة، حتى لتظهر كأنها مجرد اختلاط، وتشوش، وعماءٍ.

لاستخراج النظام من الفوضى اقترح نموذج البرامج الحركية، قياساً على البرامج الحاسوبيّة التي انعقد عليها الاستعمال، وتتبع خطوات مُتَرَاتِبَة، حتى تحقق الهدف المنشود؛ وهذا التراتب الغائي يسمح بالتنبُّؤ، وبِمِلْءِ الثغرات، وبالتعرف على الحشو، والدخيل[7]؛ وعليه، فإن ما يلائم القوانين البيولوجية من الحركة، وما تسمح به، هو ما يتكرر، ويطرد، ويعاد إنتاجه، وهو ما ينبغي أن

---

(4) ينظر فصل (المبادئ الحركية) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(5) ما ذكر فويقه، والفصل الرابع (النظرية الموحدة) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

(6) هذه بعض مكونات النظرية التوافقية التي وظفناها كثيراً في التحليل؛ سواء على المستوى الأفقي، أو على المستوى العمودي.

(7) يتضافر هنا علم النفس المعرفي مع تقنيات الحاسوب: (الإطار) المدونة، النماذج الذهبية...)، و(الاستلزام، التراتب، الاسترجاع...).

يوضع له نحو؛ أي ما يكون حركة فطريّة، أو مكتسبة، لأداء شيءٍ مُعَيَّنٍ، أو طبيعية مرتبطة بنشاط خاص؛ وأما ما هو دخلي، أو حَشْوٌ، أو شديد الخصوصية، فإنه أعراض تفرز ثقافة من ثقافة، ومجموعة من مجموعة، وشخصاً من شَخْصٍ.

2 ـ الحركة الجسدية المعبّرة

أشرنا قبل إلى أن كل ما ومَنْ في الكون يَتَحَرَّكُ؛ في الحركة حياة، وفي السُّكُونِ ممات؛ وما نَحْتَفِلُ به هنا هو الحركة الإنسانية الطبيعية/الثقافية التي اهتمت بها عدة علوم؛ على أن أوثق هذه العلوم هو علم الأعصاب؛ فهذا العلم هو الذي يتحدث عن مدخل الحركة، ثم عن المراحل التي تَمُرُّ بها إلى أن يحصل عنها مخرج يصير نتيجة علمية من الصعب دَحْضُهَا[8]، في حين أن العلوم الأخرى قد اكتفت بالكلام عن الحافز، ورد الفعل في لغة استعاريّةٍ تشييئية، وتشخيصية[9].

درس العلماء المختصون في علم الأعصاب مسببات الحركة، وعَدَّدُوا آلياتها، ورصدُوا تجلياتها، تحت عنوان جامع هو الحركة **الحسية**، **والمراقبة الحركية**، في تفاصيل يصعب استيعابها إلا من قبيل أهل اختصاص الاختصاص؛ وما يهمنا منها هو الحركة، وتصميمها، وتنفيذها، ومراقبتُها من قبل متحكمات قد تتعرض إلى أمراض، وآفات؛ وعليه، فإن بعضاً من الحركات الذي يُرَى حشواً، أو دخيلاً غريباً، قد يُرَدُّ إلى مَرَضٍ، أو عَاهةٍ، أو آفة من الآفات أصابت الْمُتَحكِّمات في الحركة، وفي ضَبْطِها، وفي ترتيب الأفعال، والأعمال، وفي تقسيم الشُّغْلِ[10].

إن على الرَّاصِدِ للحركة، والمحلّل لها، أن يعتمد على تجاربه السّابقة، ويراعي المؤثرات الخارجيّة، والبنيات التركيبية الداخلية معاً، في رؤيا نسقية شمولية، بعد تجميع العناصر، وترتيبها؛ ذلك أن الإنسان يدرك كثيراً من المكونات، والعناصر، في أشكال، وأوضاع، وألوان، وامتدادات، وأعظام

---

(8) انظر الفصل الرابع (النسق الموحد. فقرة ب - الشعر والتمثيل. . .) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

(9) لا يخلو أي علم يستعمل اللغة الطبيعية من الإحيائية، والتشييئية، والتشخيصية. لكن بدرجات متفاوتة.

(10) ينظر في هذا المرجع الذي اعتمدناه كثيراً:

- Gazzaniga et Al. Neurosciences Cognitives, *La Biologie de l'esprit*, de Boeck Université, Paris, 2001.

مختلفة؛ لهذا، فإنه يلجأ إلى التحليل لتمييز الصفات الذاتية من اللوازم، والأعراض، والصفات من الأحوال، والملكات، لإنجاز تصنيف يدخل ضمن مقولات، ويساعد على معرفة التابع من المتبوع.

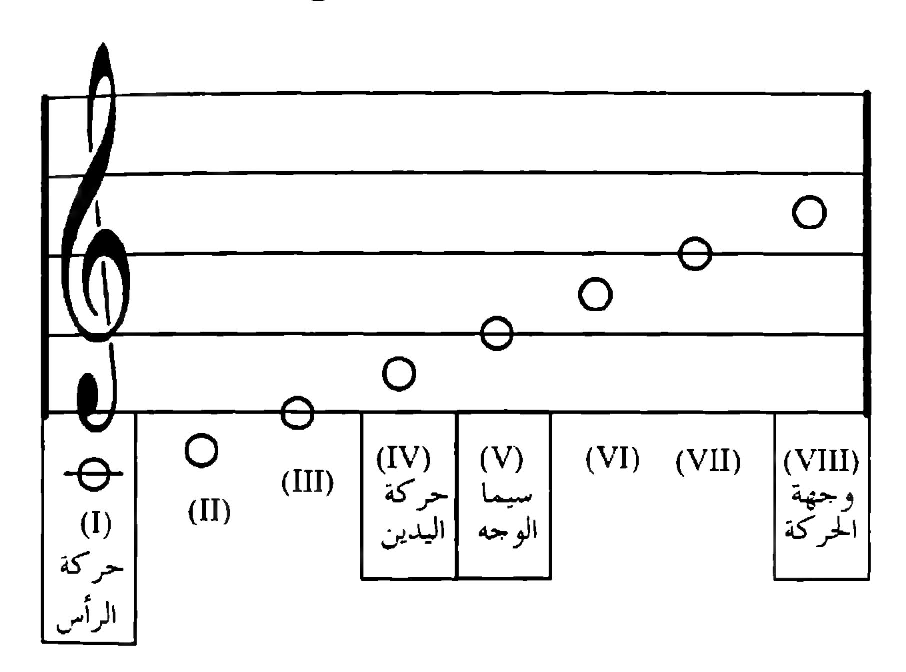
3 ـ دلالات الحركة

في ضوء كل هذا يجب النظر إلى حركات الشاعر، وهو ينشد، في سياق معين ذي خصوصيَّات، وهيآت (قراءة شعرية عادية، أو لاحتفال، أو لتأبين، أو لِتَخمِيس. . .)، وفي فضاء معين (مسرح، أو ميدان، أو قاعة عروض. . .)، وفي زمان خاص (صيف، أو خريف، أو شتاء، أو ربيع. . الشهر. . المناسبة الدينية، أو الدنيوية. . .)، وشكل وقامة الشاعر (طويل، أو قصير، أو ربعة، بدين، أو نحيف. . ؛ ذو صوت جهوري، أو حاد)، وطبيعة انتمائه القومي، والوطني، والجهوي (عربي، مغربي، بيضاوي. . .)، ونوع حَرَكَاتِهِ (حركات الرأس، واليدين، واتجاه الحركة، وحركة الصدر، والأرجل. . .).

على أننا نَقِيسُ الحركة على بعض التأليف الموسيقي فنقَسِّمُهَا إلى أساسية، وثانوية؛ الأساسية هي حركة الرأس، وحركة اليدين، وسيما الوجْه، على أضل ما هو متداول في الموسيقى التوافقية: (I-IV-V)، وأما الثانوية، فهي (II-III-VI-VII) كأن يقدم رجلاً، ويؤخر أخرى، أو يتكئ على جانب، أو يتقدم إلى أمام، أو يرجع إلى القهقري، أو يتحاور مع الجمهور؛ على أنه يجب أن تسند إلى الرأس تأثيرات بحسب الوسامة، والدَّمامة، وبحسب الجنس، من حيث هو ذكر، أو أنثى؛ إذ تأثير حركة رأس شاعر جميل في ثياب أنيقة، أو حركة رأس ذات شعر ذي لون معين، وعينين ذَوَاتَيْ لمعانٍ خاصٍّ، وابتسامة ساحرة. . . ليس هو تأثير شاعر دَمِيم الْخَلْقِ، في بِزَّةٍ خَلَقٍ، ذي صُلَعةٍ، وَوَجْهٍ كَالِحٍ، وعينين عَمْشَاوَيْن، وثَغْرٍ مَثْغُورٍ، أو أثرم، أو أدْرَد؛ وأما حركة اليدين، ووِجْهَتُهَا، فقد تكون متصاعدة، أو متنازلة، أو أفقية، أو منحنية، أو إلى يسار، أو إلى يمينٍ، أو إلى أمام، أو إلى خلفٍ، أو متجهة صوب الذات، أو دافعة لشيءٍ عنها، أو معانقة، أو ضاربة على شيء خارجي، أو على موضع من جسد الشاعر، براحة مبسوطة، أو مقبوضة، أو بيدين متضامتين متضامنتين، أو منفصلتين.

الحركة فطرية لها نحو ذهني، كما للموسيقى نحو ذهني، وللغة نحو ذهني؛

وإذ الأذهان متماثلة، أو متشابهة على الأقل، من حيث المبدأ، فإن هناك نحواً ذهنياً في مثل هذه الأوصاف، لكن تجلياته تختلف؛ ففعل حركة الرأس، وسِيَما الوجه، وحركة اليدين، متماثلة؛ لكن وجهة الحركة قد تختلف دلالاتها بحسب الثقافات، أو المجموعات، أو الاتفاقات(11)؛ وتوضيح هذا:



4 ـ حركة النص

أسهم علم الفيزياء، والبيولوجيا في صياغة نظرية نَصِّية متعلقة بحركية النص، ونموه. ذلك أن بعض السيميائيين، ومحللي الخطاب، اقتبسوا مفاهيم منهما، وخصوصاً بعض مفاهيم الإبدال الْكَارِثِي، والإبدال التطوري؛ هكذا يجدهم القارئ يتحدثون عن الانشطار، والتشعب، والفوضى، والعماء، والتنبؤ، واللاتَنَبُّؤ، والحتميَّة، واللاَّحَتْمِية، والصعود، والنُّزول، والدورية، والتخلُّفية؛ ويصادِفهم يتكلمون عن النواة، والخلية، وتطورها، وانقسامها، وتشعبها،

(11) نركز على الحركات المشتركة، وأما ما هو مختلف منها، فهو كثير، قد يرجع إلى ثقافة الحركة السائدة في مجال معين، أو بلد، أو إلى هيأة المتحرك، وأوضاعه، وأحواله، أو إلى نوع الجمهور المخاطب بالحركة. . .

والتوازن، والاختلال[12]؛ وقارئ أبحاثنا، منذ **دينامية النص**[13]، يرى أنا اقترضنا هذه المفاهيم، ووظّفناها في تحليل نصوص مختلفة؛ وها نحن الآن نعيد الكرة لاستثمارها في سياق أكثر اتساعاً، وأعمق؛ والأمر يتعلق بالموسيقى، وباللغة، وبالحركة، في إطار العلوم المعرفية.

ج ـ تنظيم الحركة

الموسيقى حركة، واللغة حركة؛ ومقدار الحركة تابع لقوة ضغط الْمُحَرِّك؛ وقد يكون شديد القوة، فيؤدّي إلى حركة متسارعة، كما أن مكونات العالم متعددة يصعب على الكائن البشري الربط بينها بدون وضع آلياتٍ، ووسائل؛ تلك هي الرياضيات، والمنطق، واللغة، والموسيقى، والفلسفة، والتصوف[14].

لقد شاع في علم الكونيات أن العالم يتكون من عناصر أربعة؛ هي النار، والماء، والهواء، والتراب، بحسب نسبة وتناسب؛ وهكذا صار يقال التعبير المتداول: نسبة كذا إلى كذا كنسبة كذا إلى كذا: مل نسبة النار إلى الماء كنسبة الهواء إلى التراب إلخ، ثُمّ عُبِّرَ عنها برموز: أ : ب: : جـ : د، ثم نقلت إلى الاستعارة كما تحدث عنها أرسطو في كتاب «**الشعر**»، وأوضحها ابن رشد في «**التلخيص**». فقد بين أنها تؤخذ من أربعة أشياء؛ وهي إما أن ينقل شيءٌ منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع، مثل ما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة عشية العمر، ويسمى الغشية شيخوخة النهار؛ وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشي إلى النهار؛ وفي هذا تدخل الاستعارة الإبدالية، لأنها إبدال الشيخ من مناسبه: «أعني إذا كان شيءٌ نسبته إلى الثاني نسبة الثاني إلى الرابع»؛ وإذ التناسب يؤخذ من أربعة أشياء، فإن هذه الأشياء الأربعة ينالها القلب، والحذف، والزيادة، والنقصان، والتقديم، والتأخير[15].

---

(12) يراجع فصل (المبادئ الحركية) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(13) محمد مفتاح، **دينامية النص. تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1987، ثم صدرت له طبعات أخرى.

(14) نحيل هنا على الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(15) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق د. تشارلس بتروورث، د. أحمد عبد المجيد هَريدي، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، ص. 55، 81، 114.

تداول هذا المفهوم فلاسفة المسلمين، ورياضِيُّوهم، ومُوسيقيُّوهم، ومهندسوهُمْ، وشعراؤهم، مثل ابن سينا، وإخوان الصفاء. . . وابن البناء، وحازم، والسجلماسي، وابن الخطيب، وابن خلدون، وابن عربي؛ والقولة الآتية ملخصة لرؤيا التناسب: «مَنْ لن يَعْرِفِ النِّسَبَ لَمْ يَعْرِفِ الله»[16]؛ ومعناها أن كُلَّ ما في الكون بينه نسبة، وتناسب؛ وبهذا صار كل شيء يُشَبَّه بِكل شيءٍ، وكل شيء يُسْتَعَارُ لكل شيءٍ؛ وفي هذا الإطار تدخل نظرية المحاكاة. صناعة اللحن تحاكي صناعة عمل الأقاويل، وصناعة الأوزان تحاكي الفضائل، والرذائل، والمعاني؛ الألحان، والأوزان، والأقوال، هي استقصات المحاكاة؛ هذا هو رأي القدماء، ولا نعتقد أن آراء المحدثين، والمعاصرين تخرج عن هذا الإطار من حيث المبدأ؛ وذلك ما أوضحناه.

وكما يقع النسب بالتناسب، فإنه يَتِمُّ بالتقابل أيضاً؛ ذلك أن كل بنية تناسُبِيَّة تحمل في طياتها تقابلاً؛ ذلك أن التقابل، والتناسب، وجهان لعملة واحدة؛ هي اتصال أشياء العالم، وترابطها؛ فإذا ما قلنا قبل: نسبة كذا إلى كذا، فإننا نصوغ الآن: مقابلة كذا إلى كذا كمقابلة كذا إلى كذا؛ ويتضح هذا في القلب، والعكس؛ أي كل ما يُنْتَقَلُ فيه من الضِّدِّ إلى الضِّدِّ، أو ما أسماه ابن رشد بـ(الإدارة) التي تتجلى في الانتقال من الشيء إلى ضِدِّهِ، ثم من الضد إلى ضِدِّهِ[17]؛ وقد أفاض الموسيقيون الحديث عن الاسترخاء، والتوتر، والتناظرات الموسيقية، ووضعوا لها قواعد، وجزأوا المقطوعات إلى متواليات هندسية، أو عددية.

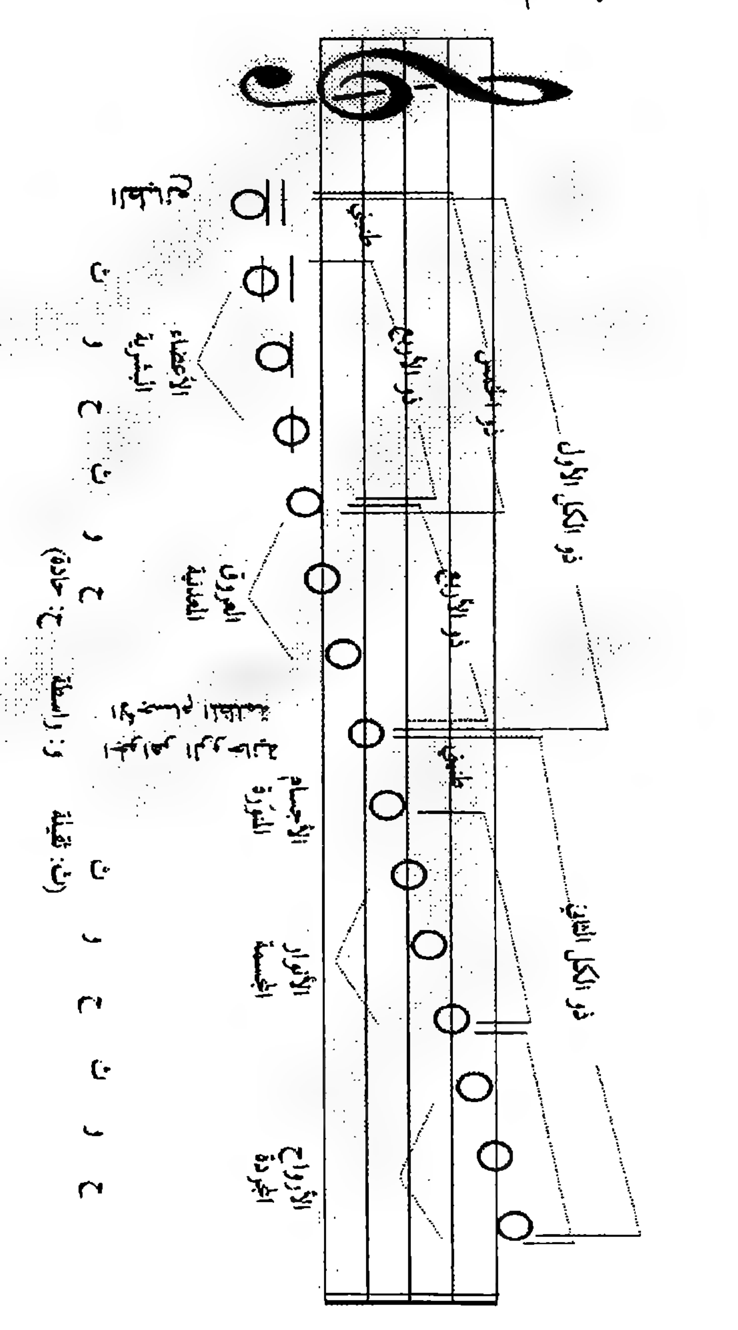
لقد حضرت رؤيا التناسب، والتقابل، في كل فصول مؤلفنا، وخصوصاً عند دراسة عروض الخليل، وبلاغة حازم، وتصوف ابن الخطيب، وفي كل تحاليلنا للنصوص الشعرية؛ وتوضيحاً لما سبق نقدم التدوينات الموسيقية الآتية:

---

(16) قولة تنسب إلى ابن عربي. أنظر تجلياتها في فصل (سحر الأعداد والأشكال)، وفصل (تناغم الأكوان) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

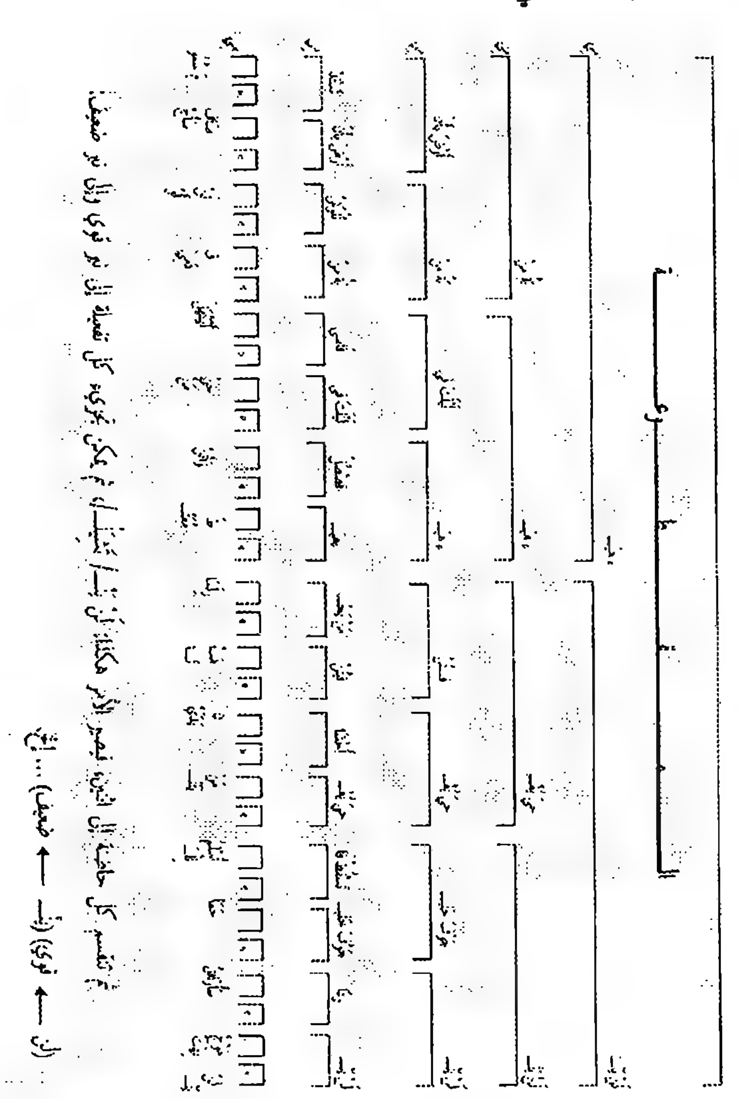
(17) ابن رشد، **المرجع المذكور**، ص. 81.

مثال التناسب العام[18]



(18) انظر فصل (بلاغة الأكوان) في الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

مثال التناسب الهندسي[19]

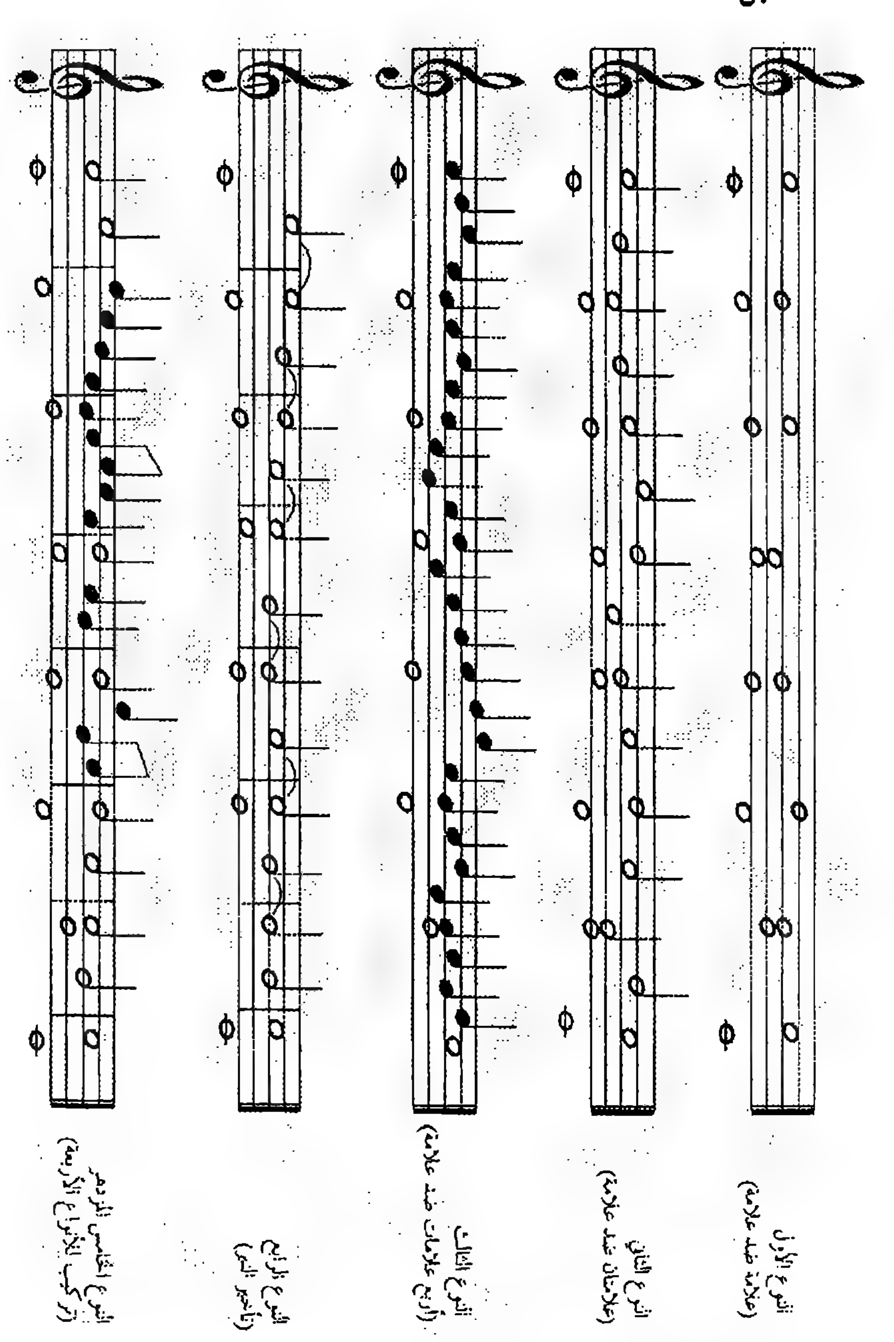


ثم تنقسم كل حاضنة إلى اثنين، فيصير الأمر هكذا: لَنْ يَنْـ/ تَشِيَلْـ/ ، ثم يمكن تجزيء كل تفعيلة إلى نبر قوي وإلى نبر ضعيف:

(لن ← قوي) (ينـ ← ضعيف)... إلخ.

(19) انظر فصل (نسق الأصوات) في الجزء الثاني.

مثال التقابل[20]



(20) انظر فصل (النظرية الموحدة) في الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

د ـ آليات التنظيم

ثبت، إذن، أن التناسب والتقابل مكوِّنَان أساسيان لتنظيم كل ما في الوجود؛ ونهتم هنا بالقصد الأول بتنظيم النص الشعري؛ فقد أبَنَّاه على مستوى التقطيع، والهياكل العروضية، والقوالب الصَّرفية، و**المقاطع** الصوتية، و**المسَاوِد** المدادية، و**المَصَامِت** المكملة، و**المَبَايِض** الصفحية، ثم محاكاة كل ذلك لواقعٍ مَّا.

قياساً على ما أنجز مُحَلِّلو الموسيقى من تقطيعات للنسيج الموسيقي على أساس نظرية النسبة، والتَّنَاسب، جزأنا النّص الشعري؛ هكذا يرى القارئ التقطيع الآتي: 1؛ 2؛ 4؛ 8؛ 16؛ 32. . . ؛ على أن النص لا يكون دائماً مطابقاً للتناسب الهندسي إلا في حالات نادرة، وإلاَّ صار الشعر رياضيات مجردة يمكن أن تجسم في أشكال، وفي أعداد؛ لذلك، فإن التجزيء الأول يمكن أن يقسم إلى أقسام غير متساوية، كأن يكون الأول أطول من الثاني، أو العكس.

على أن تقطيع المسافة الزمنية يجب أن يكون متساوياً، بحيث يجب أن يكون الوزن إمَّا ثنائياً، أو ثلاثياً، أو رباعياً، مليئاً بالصوت، أو بالصمت، أو بهما معاً؛ يمكن أن ندعو هذا التحليل بـ«المحور الأفقي»؛ وها نحن نقدم خطاطة تُبَيِّنُه من خلال قصيدة للمتنبي؛ وهناك مستوى آخر؛ وهو التحليل العمودي المتآني الذي استخلصناه من قصيدة لمحمود درويش:

(1) خطاطة قصيدة المتنبي[21]:

المسافات:

3 7 7 7 3 7 7

أجزاء الطنين:

2/1 4/3/2/1 4/3/2/1 4/3/2/1 2/1 4/3/2/1 4/3/2/1

---

(21) انظر فصل (بلاغة الألحان) في الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

2) خطاطة قصيدة محمود درويش:

الشتات

	الاستسلام	الشواهد لتاريخية	ملك النهاية		fa / mi
الأمل	الهزيمة	سؤال الوجود	خلف السماء	الوفاء	ré / do
الاتحاد	استمرار الحرب	وجها الحقيقة	الكتابة فوق السحاب	فقد الهوية	si / la
الانتظار		الجلوس فوق الرصيف	المساء الأخير	اليأس المطلق	sol / fa
القناعة بالذكر				الاستسلام والخروج	mi / ré
					do

لقد كانت المسافة الزمنية وراء التقطيع إلى هياكل عروضية استخلصنا منها عدة نتائج؛ أولاها معرفة مقدار الانتظام القائم على التطابق، والتماثل، والتشابه. . . بين التفعلات التي تنتمي إلى نواة واحدة (فاعلن)، أو (فعولن)، وما يحدث بين تفعلات النّواتيْن من قلب، وإبدال، وعكس؛ وثانيتها ضبط تقطيع النص لتكون هناك مسافات زمنية متساوية؛ وثالِثتها مقدار الاتصال، والانفصال، بين الأسطر.

ليس التحليل إلى التفعلة إلا خطوة أولى في سبيل مقاربة أدق، وأعمق؛ تلك هي القوالب الصرفية للمفردة؛ إذ نَتَعَرَّفُ بواسطتها على عدد مقاطع الكلمة، وأنواعها، بناء على مقترح التصنيف الآتي:

- قُصَّار: صوت وحركة (مَ).
- أقصر: صوت وحركة وصوت ساكن (مَنْ)
- قصير: صوت وحركة وصوت ساكن مشدد (مَدّ)
- طويل: صوت ومصوّت (مَا)
- أطول: صوت ومصوت وصوت ساكن (مَالْ)
- طُوَّال: صوت ومصوت وصوت ساكن مشدد، أو مصوت بعده همز، أو مصوت موقوف عليه (ضَالّ - مَاءْ).

لقد استفدنا من صنيع الموسيقيين فمنحنا قيماً زمنية لكل مقطع، ومَضْمَت؛ وتبياناً لهذا نعيد كتابة الخطاطة الآتية:

أنواع المقاطع:	قُصَار	أقصَر	قصير	طويل	أطول	طُوَّال
الهياكل:	Cv	cvc	cvcc	cvv	cvvc	$cvv_v c$
علامات: الزمن						
	ذات الثلاثة أسنان	ذات السنين	ذاتُ السِّن	السوداء	البيضاء	المستديرة
رموز الصمت:						
أسماؤها:	البَرْقَة	اللَّمْحَة	الوَمْضَة	الطَّرْفَة	اللحظة	الوقفة
القيم الموحدة: ن المقياس: 4	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4

إذا اتفقنا على هذا فلنحلل الأمثلة الآتية:

(1) وَشْـــمٌ:

- المقطع: (وَشْ) قصير
- الهيكل: cvc
- علامة الزمن:
- إسمها: ذات السنين
- قيمتها: $\frac{1}{4}$
- المقطع: (مُنْ) قصير
- الهيكل: cvc
- علامة الزمن:
- اسْمُهَا: ذات السنين
- قِيمَتُهَا: $\frac{1}{4}$

مجموع القيم: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4} = \frac{1}{2}$؛ وإذا ما جعلنا مقياس أربعة على أربعة: $\frac{4}{4}$، فإن ما يتبقى للصَّمْتِ هو: $3\frac{1}{2}$، أي: $\left[= \frac{1}{2}\right] + \left[1 = \right] + \left[2 = \right]$؛ أي:

$$\left(\frac{1}{2}\right) + 1 + 2 = 3\frac{1}{2}$$

وإذا جمعنا بين الصوت والصمت:

([+] + 1 + 2 = 4. وبهذا يصير المقياس: $\frac{4}{4}$.

2) سَيُحَرِّضُ

- المقطع: (سَ) قصار
- الهيكل: CV
- علامة الزمن:
- إسمها: ذات ثلاث أسنان
- قيمتها: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (يُ) قُصَّار
- الهيكل: CV
- علامة الزمن:
- اسْمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيمَتُهَا: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (حَرْ) قصير
- الهيكل: CVCC
- علامة الزمن:
- إسمها: ذات السن
- قيمتها: $\frac{1}{2}$
- المقطع: (رِ) قُصَّار
- الهيكل: CV
- علامة الزمن:
- اسْمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيمَتُهَا: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (ضُ) قُصَّار
- الهيكل: CV
- علامة الزمن:

• **اسْمُهَا:** ذات ثلاث أسنان

• **قِيمَتُهَا:** $\frac{1}{8}$

• **المقطع:** (يُ) قُصَّار

• **الهيكل:** CV

• **علامة الزمن:**

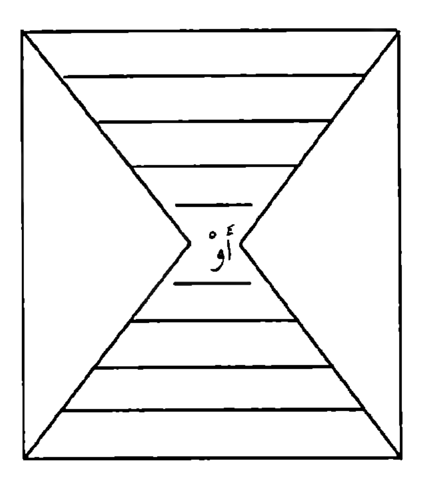
• **اسْمُهَا:** ذات ثلاث أسنان

• **قِيمَتُهَا:** $\frac{1}{8}$

مجموع القيم الصوتية: $\frac{1}{8} + \frac{1}{2} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} = \frac{7}{8}$، وإذا مَا طُرِحت من 4، فإن ما يتبقى من القيم الصوتية هو: $3\frac{1}{8}$ ؛ أي: (≡ = 2) + (≡ = 1) + (7 = $\frac{1}{8}$)؛ والجمع بين الصوت: $\frac{7}{8}$ والصمت: $3\frac{1}{2}$، يكون الحاصل: 4؛ أي $\frac{4}{4}$

نَكْتَفِي بهذين المثالين البسيطين، مع التَّنْبيه إلى أن المحلِّل تعترضه أشكال عديدة شديدة التعقيد؛ لهذا، فإننا نقترح له أن يتبع الخطوات التالية: (1) أن يحدِّدَ الصَّوت، والصمت، أو البياض، والسواد، بشكل هندسي حتى يعرف حُدُودَهُمَا، (2) أن يحلل الصوت إل مقاطع حتى يتسنى له اتباع الطريق التي رسمناها، (3) أن يحدد قيمة الزمان وعدد أجزائه منذ البداية إذا كان السطر قصيراً، (4) أن لا يحدد عدد أجزاء الزمن إلا بعد تحليل أطول سطر.

لقد ساعدنا هذا الصنيع على ضبط المسافة الزمنية بصوتها، وبصمتها، معاً، مع التعرف على مقدار كل منهما؛ على أن معرفة الإيقاع بقيت منحصرة ضمن فضاء محدد بامتدادِ السَّوَادِ؛ وهذا الصنيع لا يتيح استخلاص إيقاع، ودلالة الصفحة كلها؛ وهذا التقصير يحث المحلل على الاهتمام بالبياض الذي هو خارج عن الصوت، والصمت معا، وتجزئته إلى «مبايض» ذات درجات وقيم؛ ولعل المثال الآتي يسعفنا فيما نسعى إليه:



يتبين من هذا الشكل[22] أن هناك نواة أو جَوْهَراً أو مركزاً هي (أوْ) لها أمام وخلف، ويمين ويسار، وهي الجامع بين هذه الأشكال الثلاثية أو الهرمية، بعضها مليء سواداً، وآخر يَكْتَسِحُهُ البياض؛ والهرمان المتقابلان؛ أحدهما قاعدته في الأعلى ورأسه في الأسفل؛ وثَانِيهِمَا عكسه، بحسب الموقع الذي ينظر منه الرائي؛ فإذا كان رأس الهرم (أو أصل الشجرة في الأرض) فتلك هي الرؤيا الشرقية (أَصْلُهَا ثابت وفرعها في السماء)، وإذا كان الأمر عكس هذا، فتلك الرُّؤْيَا الغربية. إن النواة انشطار لهما وتلاق بينهما. فإذا كان هذا على مستوى يكون إنسانياً، فما هي دلالة هذا الشكل؟ هل هو بعض ما تتزين به المرأة المغربية؟ هل يوحي بخصر المرأة وما يشمله هذا الخصر؟ إن كل هذه التأويلات لها ما يعززها في المقطوعة. (1) جِذْرُ الْكُوْنِ، (2) شهيق البنائين والخدم والمعاول والقبة، (3) الخصر والفخدان، والشعر، والمشط. .

ومع كل هذه التأويلات، فإن الصمت يَبْقَى سيد الموقف والتأويل: **الصمت الضدِّي. . . قبة هذا الصمت**؛ لهذا، فإنه يجب توضيحه بتحليل النواة:

(22) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، دار توبقال للنشر، 2002، ج 2، ص. 32.

أوْ

• المَقطع: (أوْ) أقصر

• الهيكل: CVC

• علامة الزمن: ♩

• مقدارها: $\frac{1}{4}$

وإذا ما جعلنا مقدار المقياس $\frac{4}{4}$ فإن الصمت يبقى له: $4 - \frac{1}{4} = 3\frac{3}{4}$ يمكن أن تقسم على ما قبل الصوت وعلى ما بعده؛ وإذا ما فَعَلْنا، فإن الوضع قد يكون كالآتي:

(1) ما قبل: $\left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{2} = 𝄽\right) + \left(1 = 𝄻\right) = 2$

(2) ما بعد: $\left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{2} = 𝄽\right) + \left(1 = 𝄻\right) = 1\frac{3}{4}$

(3) المجموع: $\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} + 2 = \frac{4}{4}$

إن هذا الوضع الطباقي، التقابلي عبرت عنه المقطوعة بأيقونات شكلية، ومؤشرات صوتية/ صمتية، أو بياضية/ سوادية، للدلالة على وضع شديد التعقيد.

على أن ما قام بدور فعال في خلق هذه التوترات هو المكون الموسيقي، أو ما أسميناه بـ(الاستعارة البايَانية)؛ ذلك أن من يقرأ ديوان (ورقة البهاء) يجد مظاهر كتابية جديدة تجعله يتساءل عن طبيعتها، ودلالاتها، وغاياتها؛ منها تجزيءُ الصفحة إلى قسمين؛ أحدهما على يمين الصفحة، وثانيهما على يسارهما يفصل بينهما بياض أحياناً، ويتداخلان في بعض المواضع؛ وقد يكون ما على اليمين مكتوباً بخط غليظ، وما على اليسار بخط دقيق، والعكس؛ كما أنهما يكونان مختلفين في مقدار الفضاء، وفي زيادة المكتوب بخط دقيق على المسطور بخط غليظ بِجُمَلٍ.

د ـ الوجود تنظيم

يتبين مما سبق أن كل ما في الوجود يكتسب هويته، ودلالته، وتأثيره، بالتظيم، تبعاً لما يَلِيق به منه؛ وما يهمنا هنا هو الموسيقى، واللغة؛ ووظائِفُها، من بين وظائف أخرى، هي التواصل بين الأنام؛ وليكون التواصل ذا فعالية، ونجاعة، فإنه يجب أن يكون مؤسساً على قواعد خاصة ذات تنظيم معين بوعي، أو بدون وَعْيٍ. وإذ إن الدماغ البشري منظم، أو مبرمجٌ، من أجل الاستجابة إلى المظاهر الانفعالية والنغمية الصادرة من الصوت الإنساني من جهة، ومن أجل إصدار أصوات، وأنغام، وألحان يستجاب لها من جهة ثانية، سواء أكان الدماغ مرسلاً أم متلقياً، فإن الأهم هو الانتظام: «الموسيقى تخلق النظام من الفوضى، والإيقاع يفرض التوافق على الاختلاف، واللحن يفرض الاتصال على الانفصال، والتناغم يفرض التناسب على التنافر»[23]؛ وإذ افْتِرَاضُنَا يَتَأَسَّسُ على اعتبار الشعر موسيقى لغوية، فإن ما قيل عنها يشمله بالضرورة؛ لذلك حرصنا على إيجاد النظام من فوضى أصوات مبعثرة، وتراكيب مشتتة، أو متراكمة، وإيقاعاً يجمع بين الصوت، والصمت، والبياض، والسواد، وفي مقابلة البياض بالسَّوَاض، واتصالاً بين أصوات، ومفردات، وخلق انسجام بين المتنافرات.

وقد تطلب تحقيق الانتظام الشامل تَوْلِيفَ منهاجية مكونة من السيميائيات، والتحليل الموسيقي، وتحليل الخطاب، صالحة لتأويل كل ظاهرة، أو فعل، أو قول، أو حركة؛ وإِلَيْكَهَا أيها القارئ:

---

(23) - Anthony Storr, *Music and the Mind*, Harper Collins Publishers, London, 1992, p. 33.

درجة الصفر	التطورات / المكونات	الأولانية (الأيقون) (1)	الثانيانية (المؤشر) (2)	الثالثانية (القانون) (3)
0 - I	الصوت (1) (do)	الكلمة (1.1) (Ré)	الاتفاق (2.1) (Mi)	المعنى (3.1) (Fa)
0	الحرف (2) (Mi)	المجاز (1.2) (Fa)	الكناية (2.2) (Sol)	الرّمز (3.2) (La)
0	الصوت/ الحرف (3) (Sol)	المفرد (1.3) (La)	الحمل (2.3) (Si)	نهاية التأويل (3.3) (do)
0 - II	الصمت (1) (Ré)	علامته (1.1) (Mi)	شكله (2.1) (Fa)	نوعه (3.1) (Sol)
0	قيمته (2) (Fa)	موقعه (1.2) (Sol)	علائقه (2.2) (La)	مضمونه (3.2) (Si)
0	معناه (3) (La)	تخمينه (1.3) (Si)	احتماله (2.3) (do)	ترجيحه (3.3) (Ré)
0 - III	التشكل (1) (Mi)	النقطة (1.1) (Fa #)	الخطوط (2.1) (Sol #)	الشكل (3.1) (La)
0	نواة المعنى (2) (Sol #)	احتمال المعنى (1.2) (La)	المحاكاة (2.2) (Si)	نوع المحاكاة (3.2) (do #)
0	بداية التأويل (3) (Si)	المؤوِّل (1.3) (Do #)	توصيفه (2.3) (Ré #)	دلالته (3.3) (Mi)

2 ـ الأفق

تلك عناصر مؤلفة من معطيات علمية خالصة، ومن علوم اجتماعية، وإنسانية؛ وقد عانَيْنا الأمرين في تحصيلها لنختار بعض ما يلائم وجهة نظرنا، والموضوع المدروس الذي هو الشعر؛ لهذا، فإننا نقترح أن يعاد النظر في مناهجنا الدراسية، وخصوصاً ما يتعلق باللغة، والشعر، وأن تحتوي على ما يلي:

أ ـ هندسة الدماغ

وجوب إعطاء حِصَصٍ للتلاميذ، والطلبة، تتعلق بعلم الأعصاب، وعلم التشريح، وعلم الوظائف، في إطار ما يسمى بالعلوم **العصبية المعرفية**، **وبيولوجيا الدماغ**، **وفلسفة الذهن**، ولا سيما الأسس العصبية للأنساق الإدراكية، والانتباه، والانتقاء، وأنساق الذاكرة، وعملية التعرف، وتَخْزِين المعرفة، وكيفية تصريفها، ونظريات الباحات، ومراقبة الْمُحَرِّكَات، والوظائف التنفيذية للفصوص الجبهية، ونمو الدماغ/الذهن البشري، ومرونته، وتطوره، وتكَيُّفه مع المحيط، ومشكل الوعي.

إن هذا البرنامج هو ما يجده الْمُهْتَمُّ في الكتب الخاصة بهذا الميدان؛ على أننا ننبه إلى أنه من الممكن أن تُسْتَغْرق دراستُه سنوات ذات عَدَدٍ، أو أن يقتصر منه على ما له أهمية؛ الأمر موكول إلى أهلِ التَّعْلِيمِيَّاتِ[24] الذين هم مؤهلون لأن يُعَيِّنُوا ما يهم الطالب غير المختص في الطِّبِّ، وجراحة الدماغ؛ بيد أن هناك ضروريات تجب معرفتها؛ وهي أنساق الإدراكِ، والباحات، والذاكرة، ومصادر الحركة، وتكيف الدماغ/الذهن مع المحيط.

اقترحنا هذا، لأن الخطاب الشعري وليدُ هذه المكونات جميعها؛ يدركُ بِنَسَقي السمع، والبصر، ثم يخزن ما أُدرِكَ وَنُظِّمَ وَعُلِمَ في الذاكرة، ليستثار بعض منه عندما تدعو الحاجة إليه، بقياس المجهول على المعلوم؛ إن الخزن في الذاكرة يتشكل في بنيات نموذجية تُتِيحُ التكهن بما سَيَتْلُو بناء على ما ذكر من مؤشرات، مِمَّا يسهل حل المشكل[25]؛ وإذ إن الدماغ له باحات ذات وظائف معينة، فإن دارس اللغة مطالب أن يعرف باحاتها الأساسية، والثانوية، وأن يعلم مَوْقِعَ الموسيقى، والعلائق بينهما، وما تجتمعان فيه، وما تفترقان فيه؛ وإذ كانت الحركة من خواص الْكَوْنِ، فإن محلل الشعر مُلْزَمٌ أن يرصد حركات الشاعر المنشد ليفرق بين سلِيمها، وعَلِيلها، والطبيعي منها، والمصطنع، ومُطَّرِدها، وشاذِّهَا؛ وإذ إن الشاعر مُزَوَّدٌ بِمُوَرِّثَاتٍ تجعله مُمَاثِلاً لغيره من البشر، فإنه لابد من مراعاة دور المحيط في تطوير تلك المورِّثات،

---

(24) التعليميّات : Didactique

(25) (المبادئ المعرفية) من الجزء الأول (مبادئ ومَسَارات).

أو كبحها، أو قتلها. لأن هناك تفاعلاً بينهما ينعكس في الأفعال، والسُّلُوكِ، والإبداع.

ب ـ منزِلة الموسيقى

إن هذه النظرية التفاعلية الشاملة تفرض على الباحثين أن يعيدوا النظر في تصنيف العلوم العربية. لقد دأب الباحثون في هذا الميدان على أن يرتبوا العلوم، تبعاً لعدة مقاييس؛ وإذ إننا لا نشغل أنفسنا بتاريخ التصنيف للعلوم، وإنما نسعى إلى المناقشة، وإعادة النظر في صنيع القدماء، فإننا نكتفي بإحالات على ابن خلدون.

أصناف العلوم عند ابن خلدون نوعان؛ أحدهما العلوم الحكمية التي يهتدي إليها الإنسان بطبيعة فكره؛ وثانيهما العلوم النقلية والوضعية المستندة إلى الخبر؛ وأصلها الكتاب والسنة، ولا مجال للعقل فيها إلا في إلْحَاقِ بوجه قياسي. إن ما نريد أن ننبه إليه، منذ البداية أن هذه القسمة غير وجيهة؛ ذلك أن العلوم كلها تفرعت، وتشعبت بالعقل؛ ودليل ذلك مفردات ابن خلدون نفسه، مثل القياس، والاستنباط، والاشتراك، ومدارك الناظرين، والاستخراج، والتنظير، والتفريق، والْحُسْبَان، وتصحيح الفروض؛ ومعنى هذا أن «العلوم النقلية» تأسست على فنون الحساب كالجبر، والمقابلة، والتصرف في الجذور، وعلى قياس الأشباه بالأشباه، ومناظرة الأمثال بالأمثال.

وعلى هذا، فإن العلوم العقلية هي أساس «العلوم النقلية»؛ وهي المنطق، والأعداد، والهندسة، والهيئة، والموسيقى، والطبيعيات، والإلهيات؛ وما ندعيه هو أن الموسيقى جماع كل هذه العلوم؛ إذْ تتأسس على المنطق، والأعداد، والأشكال، والهيأة، والطبيعيات، والإلاهيات؛ من حيث إنها تقوم على النِّسْبة، والتناسب، وترتبط بساعات الليل، والنهار، وبالفصول، وتُسْتَخْدَم للتحميس، والتهييج، وعلاج الأمراض، وتتواصل مع كل ما في الوجود من حيث هو وجود.[26]

(26) انظر فصل (سحر الأعداد والأشكال) في الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

عرف ابن خلدون الموسيقى بأنها: «معرفة نسبة الأصوات، والنَّغَم، بعضها من بعض، وتقديرها بالعدد؛ وثمرتها معرفة تلاحين الغناء»[27]، وجعلها ثالث علم من التعاليم بعد الهندسة، والأرثماطيقي؛ إلا أن ما لدينا من المقدمة ليس فيه حديث عن الموسيقى حيث يجب أن يكون؛ أي قبل علم الهيأة، وبعد الهندسة، والأرثماطيقي؛ لكنه تكلم عن صناعة الغِنَاء[28] من بين الصناعات؛ وهناك فرق بين العلم، والصناعة؛ ولعله اعتَبَر علم الموسيقى من قبيل الفلسفة التي هاجمها، وقبيل صناعة النجوم التي أبطلها لِضَعْفِ مداركها، وفساد غاياتها.

إذا صح ما قدمناه من أن العلوم العقلية هي أساس العلوم النقلية، وأن الموسيقى جُمَّاع كل العلوم العقلية، فإنه يصير من الضرورات أن اللغة، والنحو، والبيان، والأدب، محكومة بالموسيقى؛ أو على الأقل، فإن الموسيقى، والشعر، كانا زَوْجيْن لا ينفصلان؛ وهذا ما يجده القارئ في الثقافة الإغريقية، والثقافة العربية الإسلامية؛ وإذ الكلام يطول في هذه المسألة، فإننا نكتفي ببعض مذاهب التعليم في الأندلس، وعلاقة بعض أنواع الشعر لديهم بالغناء.

اقترح أبو بكر بن العربي[29] نموذجاً تعليمياً يُقدم فيه تعليم العربية والشعر على سائر العلوم، ثم الحساب؛ ومعنى هذا البداية بالعلوم التي هي أقرب إلى علم الموسيقى؛ وقد ذكر ابن رشد في «**تلخيص كتاب الشعر**» أن «الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قِبَلِ النَّغَم المتفقة ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه... وجود النغم في المزامير، والوزن في الرَّقص، والمحاكاة في اللفظ؛ وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ـ مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات، والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل

---

(27) ابن خلدون، **المقدمة**، تصحيح وفهرسة (أبو) عبد الله السعيد المندوه، المجلد الثاني، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت- لبنان، ط. 2، 1996؛ انظر: الباب السادس في العلوم وأصنافها، والتعليم وطرقه وما يعرض في ذلك من الأحوال، وفيه مقدمة ولواحق، (ج 2، ص. 103-291).

(28) انظر فصل (سحر الأعداد والأشكال) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(29) ما ذكر، الباب الخامس من الكتاب الأول: في المعاش ووجوهه من الكسب، والصنائع، وما يعرض في ذلك كله من الأحوال، وفيه مسائل. الفصل الثاني والثلاثون في صناعة الغناء، ص. 96-102.

هذه الجزيرة ـ إذْ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الثلاثة الأمور؛ والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين»[30].

ج ـ الموسيقى والشعر

يظهر من قول ابن رشد أن الشيء الطبيعي هو تدامج اللحن ـ الوزن ـ اللغة؛ وهذا التدامج هو ما يكون الشعر الطبيعي للأمم الطبيعية مثل الإغريق، والأندلس. ذلك أن اللحن موجود طبيعياً في الأصوات اللغوية التي يُنتجها الصوت الإنساني المحدد عصبياً وفزيولوجيّاً، وهناك لحن اتفاقي، اصطناعي يصدر عن الآلات؛ وعلى أساس هذا نزعم أن أصوات الآلات البدائية، وأنواعها ابتدعت على مقاسِ الجهاز الصوتي الإنساني، ومخارجه؛ الموسيقى، إذن، محددة عصبيّاً، وبيولوجيّاً في بَاحَةٍ يُمْنَى مِنَ الدماغ تجلت في موقع من الجهاز الصوتي، واللغة لها فضاء في باحات يسرى من الدّماغ تحققت في مخارج من الجهاز الصوتي؛ هما يشتركان، إذن، في المواقع؛ ولعل هذا البرهان هو لصاح الفرضية النظمية الصّرفية[31].

حديث الإغريق عن مكونات الموسيقى، وكذلك ابن رشد، هو حديث عن الشعر؛ مكوناتها هي مكوناته: اللحن، والإيقاع، والنص الشعري، أو النَّصُّ الشعري، والإيقاع، واللحن؛ اللحن نسيج أصوات يختلف بعضها عن بعض في الحدة، وفي الثقل؛ والإيقاع يتردد بين القوة والضعف؛ الأصوات اللغوية نغمات موسيقية؛ وهي تتوَزَّع في فضاء الجهاز الصوتي كما تتوزَّع الآلات الموسيقية، وأدوارها، وأوقاتها في الجوقة. لهذا يجب أن تراعى هندسة الأصوات في فضاء النص، ومخارجها، وصفاتها؛ ذلك أن صوت الباء ليس هو صوت الطاء، والنون ليس هو العين. . كما أن هناك ثلاثة أجناس في التأليف الموسيقي الشعري؛ هي الأسلوب الخاص بالجوقة والأسلوب ذو القوانين المحددة، وأسلوب أغاني المأساة[32]؛ وقد يضاف إلى ثالوث اللحن، والإيقاع، والنص، الرّقص، وحركات الجسد، وخصوصاً حركات الرأس، ومكونات الوجه،

---

(30) ابن رشد، **المرجع المذكور**، ص. 57.

(31) انظر (النظرية الإيقاعية) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

(32) ابن رشد، ما ذكر، ص. 57؛ 77.

والأيدي، واتجاه الحركة؛ وعليه، فإن القول الشعري، وحده، غير كاف، وإنما هو عنصر في بنية تتألف، من **اللحن**، **والوزن**، **والإشارات**.

على أن سؤالاً يمكن أن يطرح ليناقش؛ وهو: ما الأسبق من هذه العناصر؛ أهو اللحن، فالإيقاع، فالبحث عن كلمات ملائمة؟ أهو القول الشعري، فتوليف لحن ملائم ذي إيقاع معين؟ إن تاريخ الممارسة الموسيقية ـ الشعرية يبين أن يكون الشعر أولاً، فاللحن، والإيقاع ثانياً، مثل ما هو في التقاليد الإغريقية، والسنن العربية الإسلامية التي لخّصها كتاب الأغاني؛ وهذا لا يناقض أطروحتنا الأساسية التي **تضع** سَبْق الموسيقى اللغة؛ إذ مهما كان الوضع، فإن الشعر تعبير موسيقي باللغة.

لهذا نزعم أن ما اقترحناه ليس إلاّ إرْجاع الأمور إلى نصابها؛ أي أن الموسيقى أم العلوم، فاستعملت في التربية، والتهذيب، والعلاج، والحث على مكارم الأخلاق، والكرم، والشجاعة؛ لكنها كأي شيء مؤسس تحتوي على المفارقة أيضاً؛ لذلك كانت حولها سجالات منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا. ولنغض الطرف عن الوجه الثاني للعملة، ولنقترح برنامجاً تعليمياً يكون كالآتي: تعليم أوليات نغمية مصاحبة بإشارات جسدية معززة بأقوال عادية، أو شعرية، مُحللة إلى مقاطع، ثم تلقين ابتدائيات عددية، وهندسية...؛ على أن يتولى أمر التَّلْقِينِ من هو مختص في الموسيقى، حتى يمكن إبعاد تلك الطرق العقيمة، وتخليص العروض، مما لحق به من تَمَحُّلات، وتفريعات غير مجدية كالزحافات، والعلل، التي تأسست على زعم نقاء الأوزان؛ لقد أدى هذا الزعم إلى ما أدى إليه، وخصوصاً التَّحْجِيرَ، والتَّحَجُّرِ، اللَّذَيْنِ لا سبيل إلى القضاء عليهما إلا بنظريّةٍ تناغمية تجعل الْهَجَانَة، والتضاد، والتقابل، من مكونات الخطاب الموسيقي، ومن سُبُلِ إغنائه، وإثرائه، وتَفْسَحُ المجال أمام التَّمْزِيج بين التفعلات، والأوزان.

د ـ خصوصية الشعر

على أن الموسيقى، وإن كانت شرطاً ضرورياً في الشعر، فإنها غير كافية؛ فلو كانت هي المحدد الوحيد للشعر، فما كان للتَّفْرقة بينهما من فائدة. لذلك، فإن القدماء من الإغريق، والعرب أضافوا مكونات أخرى ليصير الشعر كاملاً؛

ولعل أهمها هو التخييل الذي تحدث عنه بعض الفلاسفة والبلاغيين طويلاً، مثل ابن سينا، وحازم القرطاجني؛ على أننا نكتفي بإشارة إلى رأي ابن خلدون؛ يقول في تعريف الشعر: «وقول العروضيين في حَدِّهِ: إنه الكلام الموزون المقفى ليس بِحَدٍّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده، ولا رَسْمَ له؛ وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب، والبلاغة، والوزن، والقوالب الخاصّة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا. فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف بأجزاء متفقة في الوزن، والروِيّ مستقِلّ كل جزء منها في غَرَضه، ومقصده عما قبله، وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[33].

لم يكتف ابن خلدون بالوزن والقافية اللذين هما ضروريان، لكنهما غير كافِيَيْن، ولا نِزَاعَ حَوْلَهُما لفصل الشعر من النثر؛ على أن المكونات الأخرى من استعارة، وأوصاف، وجَرْي على أساليب العرب تحكمها الأذواق؛ فإذا كان هناك شعراء مشهود لهم بالإجادة، مثل ابن خفاجة، والمتنبي، والمعري، فإن هناك من كان يعيب شعرهم؛ رأى أن ابن خفاجة يكثر من المعاني، فتأتي مزدحمة غير منسوجة على أساليب العرب، وأن المتنبي، والمعري لم يكن شعرهما إلا: «كلاماً منظوماً نازِلاً عن طبقة الشعر؛ والحاكم بذلك هو الذوق»[34].

ما نريد أن نصل إليه من هذا هو أن طعن بعض المعاصرين في الشعر الجديد بِحجة أنه ليس منسوجاً على أساليب العربية غير مُؤسَّسٍ، إذ يُمْكِنُ دحضه ببعض آراءِ القدماء أنفسهم الذين رأوا أن الوزن ليس كافياً، وأن الخواص الأخرى قائمة على الذوق، كما يمكن دفعه بأطروحتنا التي تجعل اللغة موسيقى؛ كل كلام موسيقى، ومع ذلك، فهناك ما يطلق عليه لقب شعر، وهناك ما يدعى باسم نثر؛ إن الشعر الجديد يتأسس على الإيقاع، وعلى تراكيب تساير أساليب العرب تارة، وتخالفها أخرى، وعلى الصمت، والصوت، وعلى بياض الصفحة، وسوادها، وعلى حركات الشاعر، اثناء الإنشاد، وكيفياتها (تارات)، وسكناته، وعلى هيأته الْخَلْقِية، والْهِنْدَامِيَّة. . . ؛ والحاكم بين الشعر، وغيره، هو الانتظام

(33) ابن خلدون، **المقدمة**، ص. 276-277.

(34) ما ذكر أعلاه.

المُعْطَى، أو **القابِلية لتشييد نظام، وتنظيم**؛ وبهذه المرونة نسمح للمبدع أن يطلق العِنان لغريزته الشعرية التي لَنْ تكون إلا ملائمة لقوانين الانتظام الكونية، وخالقة لانتظامات جديدة تتقبلها الفطر السليمة، فتصير قوانين، وقواعد، شأْنُنَا شأنُ الأمم ذات الإبداعات التي غيرت مجرى التاريخ.

هـ ـ التَّفَانّ

بين الموسيقى/الشعر علائق جوهرية متشابكة؛ على أننا ندعي أن هناك وشائج قوية مع الفنون الأخرى، مثل التشكيل، والنحت، والهندسة، باعتبارها تتأسس على قوانين رياضية، مثل النسبة، والتناسب، والأشكال، والأبعاد؛ وإذ النواة واحدة مشتركة تتسم ببعض الثبات، فإن التجليات في صيرورة دائمة؛ وعلى الرّغم من أن التطور لا يكون متساوياً، فإنه حاصل، لا محالة، في كل فن فنٍّ؛ وإذا صح هذا التصوُّر، فإن الشعر يجب أن ينظر إليه ضمن الإبدال الفني العام، في كل عصر عصر؛ يوضع الشعر الْغَرْبِي في المقامية، أو التوافقية، أو الرومانسية، أو التسلسلية، أو التقليلية؛ وشعر العرب في موسيقى ما قبل الإسلام، والعصر الأموي، والعباسي، والأندلسي، والمملوكي، والنهضة، والموسيقى الحديثة، والمعاصرة.

إن المقطوعات الشعرية المدعوة بالشذراتِ يجب أن تدرك أبعادها في السياق العام، والخاص. ذلك أن شذرات الرومانسية ليست، من حيث الأبعاد، والمقاصد، هي شذرات آخر القرن العشرين، وما بعده؛ كانت شذرات الرومانسية ثورة على الضبط الكلاسيكي، وعقلانيته، في حين أن شذرات أواخر القرن ثورة على تعقيدات فن سنوات المنتصف الأول من القرن العشرين، فعاد تيار من الفنانين إلى البساطة، وإلى استعمال مواد قليلة[35]..؛ وما قلناه في الشذرات يجري على ظواهر أخرى، كالبديع، وكتابة الشعر في أشكال مختلفة، وعلى مستندات متنوعة (الحيطان، والثياب، والمساجد)؛ وبهذا يراعي المحلل السياق التداولي، والدلالة، والتركيب.

(35) انظر فصل (الانفراد والاجتماع) من الجزء الثالث (أنغام ورموز).

و ـ المقارنة

علينا أن لا نكتفي، إذن، بدراسة الشعر داخل الثقافة الواحدة، لكن يجب القيام بها في علائقها مع ثقافات أخرى؛ وبناء على هذا، فإنه لا ينبغي الاقتصار على دراسة شعر ما قبل الإسلام بسياق الجزيرة العربية وحده، وإنما يجب أن ينظر إليه في ضوء ثَقَافَات الأمم الأخرى؛ مثل الأكاديين، والأشوريين، ويا جوج وما جوج.. والمصريين، والفنيقيين..؛ وشعر العصر العباسي في إطار التقاليد الإغريقية/ الرومانية، والفارسية، والهندية...؛ وموشحات الأندلس في سياق الثقافة الشعرية المشرقية، وفي التقاليد الشعرية المحلية، وفي العلاقة بين مُدُنِ الشمال: غالسيا، وجنوب فرنسا، وإيطاليا...؛ والشعر المعاصر في مناخ ما حصل من ثورات في فنون الغرب (ثم في الشرق الأقصى، مثل اليابان)؛ الدراسات المقارنة هي لب البحث العلمي المعاصر، وخصوصاً في ميدان اللغة. ذلك أن قارئ الأبحاث الجادة المعاصرة يجد مقارنات بين لغات مختلفة من كل أصقاع العالم، من حيث إيقاعها، وصرفها، وعروضها، وتركيبها؛ وأهداف هذه البحوث كثيرة؛ منها استخلاص **كليات بشرية**، و**خصائص نوعية**، لدحض بعض الأوهام التي تروج لها جماعات متطرفة، ولفتح آفاق أمام الإبداع النابع من الكفايات الإنسانية المتماثلة.

ز ـ أبدية الشعر

يظهر ما قدمناه أن التساؤل عن مصير الشرع مَجَّانِي، إلا في ظروف استثنائية. الموسيقى/ الشعر (أو الشعسقى) مركوزة في الجبلة الإنسانية؛ لأن الموسيقى لها باحة في الدماغ، واللغة لها باحة في الدماغ؛ ومن لم يمتلك الباحتين، فإنه من ذوي الاحتياجات الخاصة (معوق) بكل تأكيد؛ وإذا ما أصيبت باحة الموسيقى كلياً، فإن باحة اللغة تتأثر، بل إن الأمر لا يقتصر عليها وحدها، وإنما ينال بَعْضُ الْخَلَلِ القدرات الأخرى؛ فقد تضعف قدرة الرياضيات، والاستدلالات، والخيالات، والعواطف؛ أو لا يتحدث بعض المعاصرين عن شعرية الذهن البشري[36].

(36) Raymond W. Gibbs, JR, *The Poetics of Mind-Figurative thought*. Language and Understanding, Cambridge University Press, 1994.

حـ ـ أفق الأفق

وبعد، فإن الحديث عن الشعر مهما طال، واستطاب، فإنه يبقى عبارة عن «غيض مِنْ فيض»؛ ومهما بذل الباحث، فإنه لا يصل إلى الغرض المطلوب، بَيْدَ أَنَّنَا نأتَسِي يقول الشاعر:

وَلَكِنَّنَا نَأْتِي بِمَا نَسْتَطِيعُهُ وَمَنْ بَذَلَ الْمَجْهُودَ حَقَّ لَهُ الْعُذْرُ

وعليه، فإن ما اقترحناه في هذا المؤلف ليس إلا إطاراً للعمل نرجو من الباحثين، أفراداً، وجماعات، أن يطوروه، حتى تكون لنا ـ نحن المنتمين إلى الثقافة العربية الإسلامية ـ قَدَمُ صدق عند مَلِيك مقتدر، وعند هذا العالم الذي نعيش فيه. والله هادينا ومرشدنا.

بعض المراجع المعتمدة

1) بالعربية

- المهدي أخريف، **بين الْجِبْرِ وَبَيْنِي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، 2006 م.
- أدونيس، **المسرح والمرايا**، دار الآداب، بيروت ـ لبنان، 1988 م.
- عبد الرحمان بو علي، **أعدني إلى رحم المحبرة**، مطبعة تريفة، بركان ـ المغرب، 2007 م.
- محمد بنيس، **هناك تبقى**، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، 2007 م.
- عبد العزيز بومسهولي، **الكائن الشعري**، قراءة في تجربة الشاعر حسن نجمي، ندى كوم، مراكش، 2007 م.
- ابن خلدون، **المقدمة**، تصحيح وفهرسة المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ـ لبنان، ط. 2، 1996 م.
- محمود درويش، **الديوان**، دار العودة، بيروت/لبنان، 1994 م.
- ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق د. تشارلس بترورث. د. أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1987 م.
- عبد القادر الغزالي، **الصورة الشعرية وأسئلة الذات**، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، 2004 م.
- صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2007 م.
- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، 1980 م.

- محمد مفتاح، **مجموع المؤلفات (1982 ـ 2005 م)**.
- رشيد المومني، **هكذا سدى**، مطبعة أنفو ـ برانت، فاس/ المغرب، 2007 م.
- حسن نجمي، **على انفراد**، منشورات عكاظ، الرباط/ المغرب، 2006 م.
- يحيى بن الوليد، **شعر الرؤية، مسارات حسن نجمي** منشورات فرائد، 2005م.

2) بغير العربية

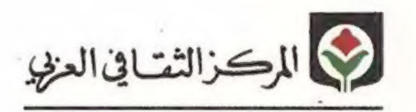
- Jan Baetens, «Pour en finir avec la poésie dite Minimaliste», Intervalles 1, Automne/ Autumn centre interdisciplinaire de Poétique Appliquée-Université de Liége, pp. 104-109, 2004.
- Anne-Marie Cristin, *Poétique du Blanc*, Leuven/ Paris, (ed). Peeters vrin, 2000.
- StŌphane Dawans, et Al, *Minimalismes. Intervales*? Automne/Autumn, 2004.
- J.E. Dortier, Le Dictionnaire des sciences humaines, Delta, Paris, 2004.
- A.J. Geimas. J. Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Hachette Université, Paris, 1979.
- Gazzaniga et Al. *Neurosciences Cognitives. La Biologie de L'esprit.* de Boeck, Université, Paris, 2001.
- Raymond W. Gibbs. J.R. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge University Press, 1994.
- Stephen Mc dams, «Audition : Cognitive Psychology Music», R. Llinas et P. Churchland (eds), the Mind-Brain Continuum, pp. 215-279, MIT Press, 1996.
- Claude Naudin et Al, *Larousse Midical*, Larousse, Paris, 1998.
- Richard Parncutt, *Harmony : Apsychoacoustical Approach*, U.S.A, 1989.
- Aniruddah D. Patel, *Language and The Brain : Resources Sharing Framewark*, Cambridge Univesity Press, 2007.
- Anthony Storr, *Music and The Mind*, Herper Collins publishers, London, 1992.
- Georgy Yu. Somou, «Semiotic Systems of Works of Visual Art : Signs, Commotations, Signals», Semiotica 157-¼, (2005), 1-34.
- Moshe Tabachinick, «Sur la géométrisation de l'espace narratif dans le parcours interpretif du texte littéraire», Semiotica 154-¼ (2005), 39-55.

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسعة لنظرية شعرية

ألّفنا الأنموذج من مصادر مشتركة مندمجة تركيبياً؛ وهي أوليات معرفية، ورياضية، ومنطقيّة، وتنظيمية وحركية؛ وهذا التوليف جَعلَنا أقدَر على توليد المفاهيم، و أدقّ في التحليل، وأضبَطْ في التأويل، وأكثر إدراكاً للعلائق الوثيقة بين النص، ومبدعه، والمحيط؛

تعزيزاً لِمَا أنجزناه في الجزأين المذكورين خصصنا هذا الجزء الثالث: (أنغام ورموز) للقيام بتفكيكات دقيقة لنماذج شعرية مغربية، ومشرقية، للمهدي أخريف، وعبد الرحمان بو علي، ورشيد المومني، وحسن نجمي، ومحمد بنيس، وأدونيس، ومحمود درويش؛ وقد فصّلناه إلى مدخل، و قسمين، ومخرج.



الدار البيضاء: ص.ب 4006 (سيدنا)
بيروت: ص.ب: 113/5158
www.ccaedition.com
markaz@wanadoo.net.ma


ISBN 978-9953-68-444-8